

SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI
“CARLO BO” SEDE DI MILANO

Corso di Diploma triennale in Scienze della Mediazione Linguistica

LA PRAGMATICA LINGUISTICA APPLICATA
ALL’HIP-HOP

Relatore: Dott. Bruno Pepi

Tutor: Dott. Henry Brahimsha
Dott.ssa Dorothee Friemert

Candidato:
Giacomo Ananda Nicola Baldan
Matr. 011315652

Anno accademico 2015/2016

Sommario

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1: INTRODUZIONE ALL'HIP-HOP	4
1.1 ETIMOLOGIA DEL TERMINE RAP	5
1.2 PREMESSE STORICHE	5
1.3 LE ORIGINI DEL RAP	6
1.4 IL BRONX	8
1.5 I BLOCK PARTY	12
1.5.1 1520 Sedgwick Avenue.....	12
1.6 L'HIP-HOP	14
1.7 QUATTRO ELEMENTI.....	16
1.7.1 Primo elemento: DJing.....	16
1.7.2 Secondo elemento: Break-dancing	17
1.7.3 Terzo elemento: MCing	17
1.7.4 Quarto elemento: Writing.....	18
CAPITOLO 2: INTRODUZIONE ALLA PRAGMATICA LINGUISTICA.....	20
2.1 CHE COS'È LA PRAGMATICA LINGUISTICA?	21
2.2 SIGNIFICATO DELLE PAROLE E SIGNIFICATO DEGLI ENUNCIATI.....	22
2.3 ALLOCUZIONE E RIFERIMENTO	23
2.4 ESPRESSIONI REFERENZIALI	24
2.4.1 Tratto semantico	24
2.5 ORIENTARSI NEL CONTESTO.....	25
2.5.1 La deissi.....	25
2.5.2 Anafora	27
2.5.3 Incapsulatori anaforici.....	27
2.6 L'ENUNCIATO: INFORMAZIONE ED AZIONE	28
2.6.1 Focus e background.....	29
2.6.2 Topic e antitopic.....	29
2.7 TEORIA DEGLI ATTI LINGUISTICI: L'ENUNCIATO COME AZIONE	30
2.7.1 La performatività del linguaggio.....	30
2.7.2 Felicità di un enunciato	31
2.8 TASSONOMIA DEGLI ATTI LINGUISTICI.....	31
2.8.1 John Langshaw Austin	32
2.8.2 John Searle.....	32
2.9 GLI ATTI LINGUISTICI INDIRETTI	33
2.10 CIÒ CHE SI DICE E CIÒ CHE SI INTENDE DIRE	33
2.10.1 Principio di cooperazione.....	34
2.10.2 Massime di Grice	34
2.11 INFERENZE, IMPLICATURE, SUPPOSIZIONI	35
2.12 FACCIA E CORTESIA	36
CAPITOLO 3: LA PRAGMATICA NELL'HIP-HOP	38
3.1 LA COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ TRAMITE LA PAROLA	39
3.2 IL RUOLO DELLA PAROLA NELL'EVOLUZIONE DELL'HIP-HOP.....	40
3.3 IL RUOLO DELLA PRAGMATICA NELL'EVOLUZIONE DELL'HIP-HOP.....	42
3.3.1 Anni Ottanta	42
3.3.2 Anni Novanta	46
3.3.3 Anni Duemila	49
3.3.4 Dal 2010 ad oggi.....	52
CONCLUSIONI.....	55
BIBLIOGRAFIA	57

SITOGRAFIA	59
ICONOGRAFIA	59
VIDEOGRAFIA	59
BRANI MUSICALI.....	60

INTRODUZIONE

Con il termine hip-hop ci si riferisce ad una cultura di strada nata attorno agli anni Settanta del secolo scorso in seguito al fenomeno della segregazione razziale negli Stati Uniti. Il suo luogo di nascita è il South Bronx, New York e il suo fondatore, riconosciuto a livello mondiale, è il DJ Kool Herc, il quale organizzò, nel 1973, il più significativo *block party* nella storia dell'hip-hop, dando il via al movimento e aprendo la strada a una nuova corrente di arte e di ideologie. L'hip-hop consta di quattro elementi (cinque, per alcuni): *MCing*, *break-dancing*, *DJing* e graffiti (e conoscenza). Sorto in un contesto ostile, l'hip-hop ha trovato la sua forza nelle feste inizialmente illegali che avevano luogo nei quartieri del Bronx e che hanno portato alla creazione del famoso motto "*Peace, Unity, Love and Having Fun*". L'hip-hop è uno dei fenomeni socioculturali più rivoluzionari e importanti degli ultimi decenni del secolo scorso, in quanto ha dato la possibilità a una gioventù non istruita e disinformata di imparare di più su un mondo a cui non apparteneva, alimentando la speranza nel cambiamento. Ciò fu possibile principalmente grazie alla musica rap e attraverso l'energia delle feste di strada. L'obiettivo dell'hip-hop è dunque quello di condividere un messaggio e un'attitudine. I testi delle canzoni, i graffiti, lo *scratch* e il ballo sono tutti elementi che possono trasmettere innumerevoli emozioni: rabbia, gioia, insoddisfazione, amore. Ogni individuo ha una propria personalità e un proprio pensiero ed è proprio questo a rendere unico e personale il contenuto delle parole espresse. In virtù di ciò, l'effetto prodotto sull'ascoltatore sarà diverso a seconda di chi canta.

Intenzione ed effetto sono, molto brevemente, i campi di studio principali della pragmatica linguistica. La pragmatica è un ramo della linguistica che si occupa del linguaggio, analizzato a seconda degli usi che gli utenti ne fanno e alla sua funzione di mezzo d'interpretazione dell'agire umano. Essendo una scienza relativamente giovane, non possiede ancora una definizione ben precisa. Certi studiosi vedono la pragmatica come un livello distinto dalla semantica e dalla sintassi, mentre altri ritengono che la pragmatica riguardi ogni singolo livello della lingua. Tuttavia, si può definire approssimativamente come la scienza che studia le relazioni fra il codice e gli utenti, fra una lingua e i suoi parlanti.

L'obiettivo di questo lavoro è dimostrare in che modo la pragmatica linguistica e l'hip-hop siano connessi e come questa disciplina possa rivelarsi utile per la corretta interpretazione dei testi delle canzoni. Il lavoro sarà inoltre utile per comprendere i motivi per cui l'hip-hop ha una così forte influenza sul mondo odierno.

CAPITOLO 1: Introduzione all'hip-hop

Quando si parla di hip-hop, si tende ad abbinare l'espressione a un genere musicale: il *rap*. Quest'ultimo è uno dei 4 elementi che compongono l'hip-hop, dei quali si discuterà in seguito. Nonostante il rap sia quindi solamente una “sotto-categoria” di un movimento assai più ampio, esso si è sviluppato ben prima dell'hip-hop. È necessario perciò fornire un quadro introduttivo, partendo da questo genere musicale per poi arrivare alla cultura che lo ha assorbito.

1.1 Etimologia del termine rap

Le origini del termine derivano dal sostantivo dell'inglese medio *rap* (1300 ca.), “colpo, botta leggera e veloce”, probabilmente per analogia da *slap*, *clap*. Nel 1777 viene utilizzato anche nello slang con il significato di “rimprovero, ramanzina” e nel campo legale come “atto di accusa”. Solo nel 1929 assume l'accezione di “parlare informalmente, chiacchierare”, divenuta popolare nel 1965 nell'inglese afroamericano vernacolare delle zone caraibiche e importata probabilmente dallo slang britannico con il significato di *say*, *utter* (“dire, pronunciare, proferire”). Il significato del termine come lo è noto oggi, invece, risale al 1979 e affonda le sue radici nel linguaggio della strada newyorkese, dove era impiegato inizialmente come verbo e poi in riferimento al genere musicale.¹

Come suggerisce l'etimologia della parola, la musica rap, infatti, è un rimprovero diretto, senza mezzi termini, un colpo rapido e improvviso, uno “schiaffo morale” in faccia all'ascoltatore, specialmente nei tempi in cui il fenomeno era in fase di formazione, quando la diffusione della *black music* era vista come una minaccia dalla maggior parte della popolazione bianca americana e il timore di un'insurrezione nera cominciava a propagarsi.

1.2 Premesse storiche

In America la musica popolare si sviluppò con lo schiavismo, nel contesto del lavoro forzato nei campi e nelle isole caraibiche. Il poter ballare, suonare e cantare mantenendo il ricordo della terra d'origine, era essenziale per gli schiavi Negri d'America perché solo così potevano esternare e condividere i propri sentimenti di dolore, rabbia, rassegnazione, ma anche di speranza. In origine la musica accompagnava e sosteneva la gente nera solo nelle segrete riunioni rurali, ma appena fu permesso, anche durante il faticoso lavoro nei campi di cotone. Nelle piantagioni il canto intonato spontaneamente da

¹<http://www.etymonline.com/index.php?term=rap> (Data di consultazione: 27/12/2016)

una sola persona coinvolgeva lentamente tutti i braccianti e le voci erano accompagnate dal battere delle mani, dal battere del piede per terra e dal suono di qualsiasi oggetto, improvvisato strumento, fra cui utensili da cucina, tinozze, manici di scopa. Questi canti, chiamati canzoni del grano, descrivevano la vita giornaliera degli schiavi, con le loro fatiche e il loro desiderio di libertà; ma, come nella terra d'origine, rappresentavano anche un importante ed essenziale mezzo di comunicazione.²

Finiti gli anni dello schiavismo, la popolazione di colore si riversò nel Nord America attratta dalle numerose possibilità di lavoro nate in seguito all'espansione industriale, portando con sé il proprio patrimonio culturale. Tuttavia questo non sarebbe bastato a fermare lo sfruttamento, aggravato dai linciaggi e dalla privazione dei diritti civili. La supremazia bianca e la paura della rivolta sono alla base della soppressione della cultura a partire dal secolo XIX. Stranieri in una terra sconosciuta, agli schiavi non era permesso suonare le percussioni poiché i padroni temevano potesse trasmettere un messaggio di ribellione. Soltanto a New Orleans era permesso loro di radunarsi la domenica a Congo Square per suonare, e questo fece sì che la città diventasse un laboratorio di tutte le forme di musica popolare. La musica nera da una parte continuò ad attrarre le nuove generazioni e dall'altra a fare inorridire i bianchi per tutto il secolo XX. La sensualità e le allusioni esplicitamente sessuali della danza e della musica africana intimorivano i discendenti dei puritani, ma i loro figli ne furono inesorabilmente attratti e irrimediabilmente contagiati non appena i mezzi d'informazione di massa ne permisero la diffusione al di fuori del ghetto.³

1.3 Le origini del rap

*«Rap was born in Africa, grown in America
and it went around the world to come back to Africa like a boomerang»⁴*

Il rap è un genere musicale la cui origine è complessa da individuare, in virtù della sua semplicità a livello musicale. Esso consiste infatti nel parlare a tempo su un accompagnamento musicale. Come si può, perciò, datare un genere così vasto? Già

²<https://prezi.com/awmidsdw2igo/le-radici-della-musica-afro-americana/> (Data di consultazione: 27/12/2016)

³U.net, *Renegades of Funk*, Agenzia X, Fano, 2008, pp. 7-8

⁴Faada Freddy del duo hip-hop senegalese Daara J, in E. S. Charry, *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*, Indiana University Press, 2012, p. 79. “Il rap è nato in Africa, è cresciuto in America ed è tornato indietro in Africa come un boomerang” Traduzione personale.

nell'antichità esisteva la figura del cantore, diversa a seconda della cultura: in quella celtica si trovano i bardi, conservatori e promulgatori del sapere del popolo; in quella germanica i *Meistersinger*, che cantavano nelle piazze sacre acquisendo, grazie alla loro visibilità, funzione sociale, in quanto elargitori di cultura. Infatti dai loro canti nasce un culto popolare che favorisce l'alfabetizzazione già prima delle spinte di Lutero; nel tardo medioevo compaiono i giullari, cantastorie che avevano spesso il compito di intrattenere la corte e il re. Tutte queste figure ricordano, a loro modo, quella del *rapper* odierno.

Sviluppato principalmente dai canti dei *griot* in Africa Occidentale e dalle influenze del jazz, del blues e del soul, la nascita ufficiale del rap coincide con la quella dell'hip-hop: 11 agosto 1973, Bronx, New York. I *griot* sono cantori, storici, e/o musicisti di alcune zone dell'Africa Occidentale e, nell'antichità, erano spesso visti come leader sociali in quanto rivestivano il ruolo di consiglieri reali. Inoltre avevano l'usanza di mantenere vive le tradizioni folkloristiche attraverso canti ritmici accompagnati spesso da percussioni. Afrika Bambaata, pilastro dell'hip-hop in quanto fondatore dell'organizzazione ufficiale del movimento, la Zulu Nation, dichiara in un'intervista che “il rap c'è sempre stato”.⁵ Se torniamo agli anni Trenta ricordiamo Cab Calloway con il suo “hi-de-hi-de-hi-de-hi” e il relativo “ho-de-ho-de-ho-de-ho” in risposta del coro. Questa tecnica di “botta-risposta” è stata adottata sin dai primi tempi nelle feste e nei concerti hip-hop tra chi aveva il microfono e il pubblico, per scaldarlo. Forti influenze arrivano anche dal gospel con le sue rime cantate. Probabilmente è sempre stata una peculiarità tipica dei neri, quella di sapere usare le parole in maniera accattivante e la capacità di coinvolgere con la loro voce quando impugnano un microfono. Si pensi solo a personaggi come Barry White o Isaac Hayes. Sono innumerevoli gli esempi di parlato ritmato sui beat e l'hip-hop non ne è che un'estensione.

Un'altra impronta decisiva è stata lasciata dal modo di parlare dei DJ delle radio di New York negli anni Ottanta, come Gary Byrd, Ken Spider Web, Frankie Crocker. Ognuno di essi non lasciava un attimo di tregua all'orecchio dell'ascoltatore. Dell'ultimo sono state conservate delle registrazioni live di *sketch* in rima.⁶ Anche il *toasting*, la tipica parlata reggae che accompagnava i DJ giamaicani, ha avuto una notevole influenza. La maggior parte dei *toaster* era originaria di Kingston e il loro ruolo era quello di cantare, spesso in rima, con l'intento di catturare il pubblico.⁷

⁵D. Wheeler, *Hip-Hop Evolution*, Netflix, 2016

⁶Ibidem.

⁷C. L. Keyes, *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 2004, pp. 50-55.

Indubbiamente, la spinta politica di personaggi come Malcolm X e i vari movimenti che si erano creati durante e dopo il periodo della segregazione, favorì l'emergere di un nuovo genere che voleva dare voce a coloro a cui esprimersi non era facilmente permesso. Questo era evidente già nel jazz, quando a fine anni Sessanta e inizio anni Settanta, artisti come i Last Poets e Gil-Scott Heron hanno introdotto il parlato e la poesia nella musica, cominciando per primi a sfruttarla anche come strumento di denuncia ad ampio raggio per rivendicare i diritti del loro popolo. La comunità nera stava dando il via a una lotta comune e gli artisti portavano avanti il messaggio che tutti i suoi membri condividevano. Non a caso, il rap è figlio anche del jazz e la genetica ha fatto il suo corso. Negli stessi anni infatti, questa evoluzione si riverserà a sua volta in un fenomeno ancora più ampio che darà il via a una delle più grandi rivoluzioni socio-culturali della storia americana: l'hip-hop.

La nascita dell'hip-hop è da ricollegare al periodo che segue la segregazione razziale di cui l'America è stata scenario fino agli anni Sessanta del secolo scorso. Le risposte della comunità nera alla segregazione, dal netto rifiuto di Rosa Parks di cedere il posto sul bus a un uomo bianco⁸, all'attivismo di Malcolm X e l'impeto iracondo delle Pantere Nere,⁹ sono state soffi di vento su una brace che di lì a poco avrebbe scatenato un incendio. La consapevolezza cominciò a crescere, alimentando la fiducia nel cambiamento e questo nuovo fuoco si riversò anche nella musica.

1.4 Il Bronx

Siamo in un quartiere popolare di New York, dove le diverse minoranze si mischiano quotidianamente sui lunghi marciapiedi e nelle ampie strade dell'isolato. Una donna con le borse della spesa cammina con la nipotina sulla strada di casa, in lontananza si odono dei rumori. Qualcuno grida e fra le mura dei palazzi vuoti rimbombano suoni secchi. La bambina comincia a correre e più si avvicina più i suoni diventano distinti. È una batteria che continua a ripetersi. La nonna le sta dietro col suo passo pesante. Quando la raggiunge lei siede per terra vicino a un ragazzo vestito in modo appariscente che continua a mandare indietro due dischi che però hanno la stessa canzone. Di fronte a lui, un cerchio di persone osserva un giovane ballare. È Sean, il ragazzo che hanno trovato l'altro ieri a scrivere il suo nome su un muro. "Sean, forza, sono stanca! Prendi tua sorella e andiamo a casa!"¹⁰

⁸Rosa Parks è un'attivista afro-americana famosa per non aver ceduto il posto a un uomo bianco su un pullman nel 1955, dando così origine al boicottaggio degli autobus.

⁹Organizzazione rivoluzionaria afroamericana che si opponeva fortemente alla supremazia bianca.

¹⁰Racconto personale.

Quella proposta qui è una rappresentazione piuttosto impressionistica del Bronx negli anni della segregazione, in particolare dell'area meridionale. Le vie del quartiere ospitavano edifici abbandonati, rottami di vecchie automobili e macerie. Il segno del degrado era evidente, regnavano la bruttezza e il disfacimento, le tensioni sociali ed etniche. Si parla di un contesto urbano disordinato e alienante. Quando negli anni Settanta si usava l'espressione "*the Bronx is burning*", il Bronx stava veramente bruciando. Spesso infatti, per sopperire alle esigenze economiche delle famiglie, venivano appiccati incendi dolosi dagli stessi proprietari delle case o malviventi affiliati al fine di assicurarsi i risarcimenti delle assicurazioni, operazione valutata più redditizia che gestire appartamenti dati in affitto a famiglie indigenti.¹¹

Negli anni Settanta erano le gang a dominare, gruppi di ragazzi uniti in un gioco di alleanze e guerra fra isolati. Tuttavia non bisogna immaginare i membri di queste gang come degli anarchici degenerati, ma semplicemente come dei ragazzi senza alcun riferimento alla ricerca di un'identità e con grandi responsabilità sulle spalle nonostante l'età, appartenenti a nuclei familiari spesso tanto numerosi quanto poveri. Paradossalmente, le gang erano l'unica istituzione che in una certa misura teneva a bada il caos vigente nelle strade.

¹¹D. Fant, *Pedagogia hip-hop*, Carocci editore, Roma, 2015, pp. 21-22.



Figura 1: Un palazzo brucia e certi bambini stanno a guardare, mentre altri continuano a giocare a basket noncuranti, come a significare che gli incendi sono ordinaria amministrazione. La foto è attribuita ad Afrika Bambaataa

In un clima in cui il malcontento si riversava spesso nel vandalismo e nella criminalità e in cui il tasso di disoccupazione giovanile era superiore al 60% secondo i dati ufficiali, ma più vicino all'80% secondo i funzionari dei servizi sociali,¹² era necessario trovare una valvola di sfogo semplice e creativa in grado di coinvolgere tutti e di abbattere ogni tipo di barriera sociale e culturale, radunando dozzine di persone in un unico luogo, in un'attività comune che permettesse loro di esprimersi liberamente. La strada era già il luogo di formazione e di ritrovo di molti giovani e si prestava perfettamente all'esigenza. Ciò che mancava allora era un elemento accattivante, che avesse una forza magnetica tale da richiamare a sé chiunque ne sentisse l'eco: la musica.

¹²Ibidem.

Riportando le parole di Grandmaster Flash, uno dei primi e più importanti DJ hip-hop della storia, tutto iniziò quando suo padre portò per la prima volta un vinile a casa e, quando lui sentì che le casse ne riproducevano il suono, ne rimase molto affascinato. Così, una volta capito come funzionava il meccanismo, cominciò a rovistare nei cortili sul retro delle case in cerca di giradischi, ricevitori, trasmettitori e tutta la strumentazione necessaria per avere un impianto audio funzionante; gli amplificatori li trovò sul retro di una macchina abbandonata. Terminato l'assemblaggio, il risultato non era dei migliori, ma per i tempi che correvano bisognava accontentarsi. Ed era proprio questo lo spirito che girovagava nell'aria in quel periodo: ogni piccolo passo rappresentava una grande soddisfazione e un'enorme rivoluzione. Infatti Flash, con le sue innovative tecniche di *scratch*, ovvero l'arte di muovere i dischi in modo tale da far suonare loro una determinata porzione di suono, ha meravigliato e influenzato migliaia di suoi coetanei. L'interesse cominciava a espandersi e così la musica è presto passata dalle camere da letto alla strada.

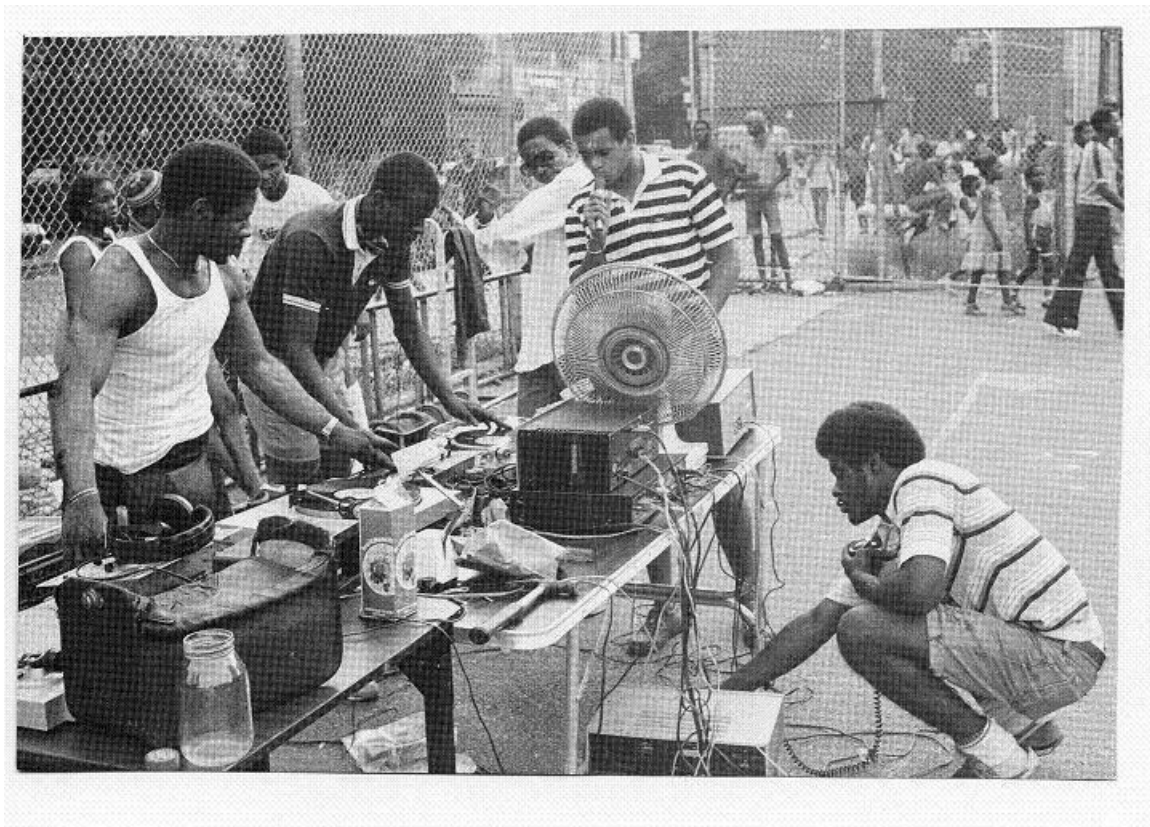


Figura 2: Kool Herc e altri deejay in un block party, anni Ottanta. Autore sconosciuto. <http://paradoxany.tumblr.com/post/21284197689/soulpicnic-dj-kool-herc-cuttin-some-breaks-a>

1.5 I block party

Campi da basket, cortili interni e piazze erano teatro delle prime feste: gli alimentatori non erano necessari, ci si attaccava direttamente alla corrente dei pali elettrici.

I *block party*, come vengono chiamati in gergo, attiravano giovani di diverse etnie, specialmente afroamericani, afro-caraibici e latino-americani. Il connubio di queste culture diede il via a un rituale di musica e canti tipici latini e africani. Sorto in un contesto postindustriale, dalle promesse non mantenute del movimento dei diritti civili e dalle incredibili condizioni di povertà dei ghetti urbani statunitensi, l'hip-hop si è imposto come rimedio per alleviare la sofferenza dei soprusi di ogni giorno. Come il blues, l'hip-hop è la voce della strada, di tutti coloro che non hanno accesso alle istituzioni e ai saperi e come il jazz, che è una forma musicale in grado di esprimere in modo eloquente la condizione umana anche senza usare parole, l'hip-hop ha influenzato ed educato migliaia di individui, e per questo è considerato uno dei maggiori movimenti culturali nati in America.

«Dovevamo cambiare il paradigma, cercare di svegliare le comunità ed insegnare loro ad essere guerrieri per difenderle, invece che distruggerle»¹³

All'inizio degli anni Ottanta, grazie all'interessamento dei media, l'hip-hop si è fatto conoscere a livello internazionale, accendendo un fuoco che si è rapidamente propagato oltre i confini della metropoli fino a espandersi in tutto il mondo. La cultura hip-hop è solo l'ultima forma artistica emersa dallo scambio continuo tra cultura nera e afrocaraibica, ma alla base della sua diffusione stanno i block party.

1.5.1 1520 Sedgwick Avenue

*«Era un party dell'estate del '73
nel Bronx suonavano i funky breaks
il pioniere dell'hip-hop, un leggendario DJ
un uomo conosciuto come Kool Herc»¹⁴*

L'11 agosto 1973 è la data del primo block party organizzato dal DJ allora solo sedicenne

¹³D. Wheeler, *Hip-Hop Evolution*, cit. – estratto da un'intervista ad Afrika Bambaataa. Testo originale: “*We had to change the paradigm, try to wake up the communities and to teach them to be warriors to fight for your communities, instead of destroying them*”. Traduzione personale.

¹⁴Esa, *Kool Herc*, dall'album *Renegades of Funk*, Agenzia X, 2012.

Clive Campbell, in arte Kool Herc, considerato in virtù di ciò il padre fondatore dell'hip-hop. Questo riconoscimento è arrivato soltanto una decina di anni più tardi, quando il fenomeno ha cominciato a delineare la propria cornice e ad assumere un nome vero e proprio a cui ricondursi, una sua identità. Ai tempi, infatti, non era ancora riconosciuto.

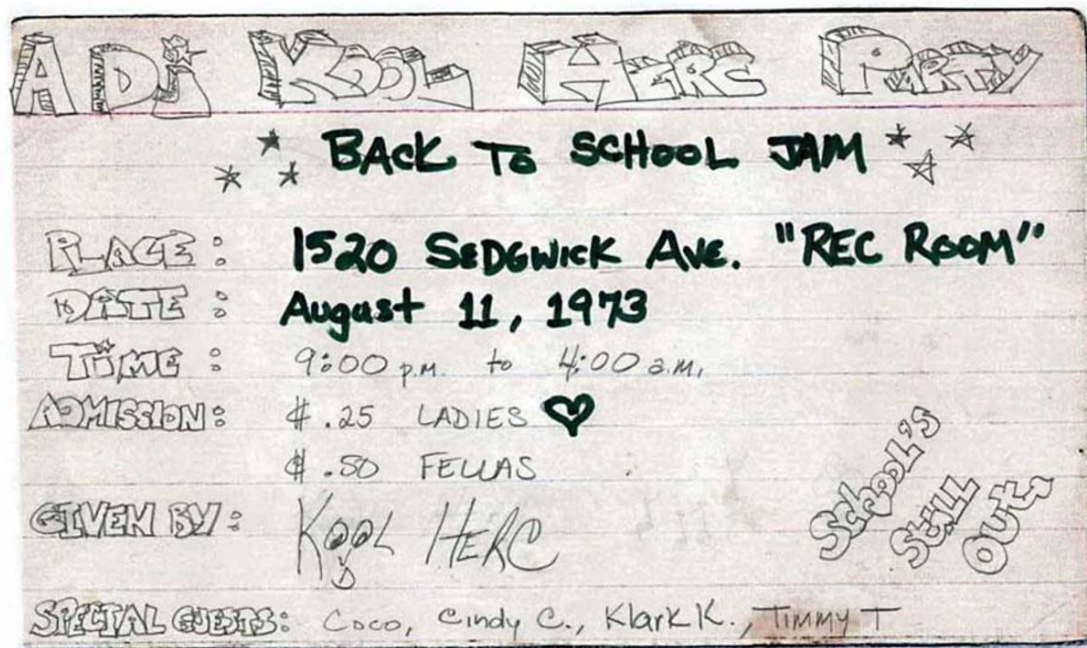


Figura 3: Flyer disegnato a mano da Kool Herc in occasione della festa di compleanno della sorella Cindy Campbell

Quel giorno coincideva, oltretutto, con il compleanno di Cindy, sorella di *Hercules* (soprannome attribuitogli per la sua statura e i suoi muscoli). In un'intervista rilasciata a *The Guardian*, Kool Herc racconta che il party era stato allestito per raccogliere una piccola somma per potersi permettere dei nuovi vestiti. L'ingresso costava 25 centesimi per le *ladies* e 50 per i *fellas* ("i ragazzi"). Cindy aveva affittato una sala ricreazione al primo piano del complesso di 100 unità al 1520 di Sedgwick Avenue, lo stesso edificio dove risiedeva con la famiglia.¹⁵

Coke La Rock, un grande amico di Herc, durante la festa decise di prendere il microfono e urlare a gran voce i nomi dei loro amici presenti sui pesanti *break*¹⁶ di batteria che il DJ tagliava e ripeteva in loop, ad esempio, dai vinili dei live di James Brown. La stanza conteneva all'incirca 300 persone; prima di quella notte nessuno aveva mai sentito il nome di Kool Herc, ma il giorno dopo era famoso in tutto il Bronx ed entro breve sarebbe

¹⁵ <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/dj-kool-herc-block-party> (Data di consultazione: 28/12/2016)

¹⁶ Si tratta della porzione di una canzone in cui solo la batteria o anche il basso si impongono. Queste erano le sezioni su cui i *breakdancer* – da qui il nome della danza hip-hop – preferivano ballare.

stato considerato l'inventore di un genere musicale completamente nuovo. Assieme a lui, anche Coke La Rock aveva acquistato notorietà ed è arrivato così ad assumere il titolo di primo MC della storia. Con il termine MC (*Master of Ceremonies*), si indica non tanto un rapper, quanto una persona che sul palco padroneggia l'arte di coinvolgere il pubblico, come è riuscito a fare appunto Coke quella notte.

È proprio questo, in sostanza, il connubio che ha fatto scattare la scintilla. Da quel momento, in modo del tutto inconsapevole, una coppia di giovani amici ha segnato irreversibilmente una generazione, una comunità e un'epoca, creando un movimento sempre più unitario che avrebbe progressivamente formato un'intera classe. L'atmosfera aggregativa e la scelta della strada come terreno ludico permise per prima al fenomeno di espandersi ad ampio raggio.

«Siamo passati da.. forse cinquanta persone a un centinaio, da cento a cinquecento. C'era chiunque alle feste, cioè, c'erano gli assassini, c'erano i ladri, c'erano quelli che ballavano, c'erano i festaioli normali..»¹⁷

1.6 L'hip-hop

Ogni nuova generazione, per potersi individuare, deve seguire un percorso culturale originale. Gli adolescenti per potersi separare dai legami infantili e per raggiungere un'identità adulta hanno bisogno di distinguersi dalle generazioni precedenti, rinnovandone la cultura. Attraverso la produzione di una propria cultura, che esprima le esigenze e le risorse della propria generazione, gli adolescenti sono anche alla ricerca di nuove soluzioni per elaborare i compiti di sviluppo (Diego Miscioscia, psicologo e formatore).¹⁸

La violenza, le gang e la droga infestavano le nostre strade. Ma come diceva mia nonna, non c'è male che accade da cui non possa nascere qualcosa di buono. [...] Non avevamo altro che noi stessi e la nostra cultura. Non avremmo potuto fare altro che dividerla. Da tutto quel male nacque qualcosa di così positivo da contaminare il mondo intero (Joe Conzo, storico dell'hip-hop).¹⁹

Come accennato in precedenza, a differenza del rap, l'hip-hop non è soltanto un genere musicale, bensì un movimento culturale che comprende più forme artistiche e che

¹⁷ D. Wheeler, *Hip-Hop Evolution*, cit.. Testo originale: “*We went from maybe.. fifty to a hundred people, from a hundred to five hundreds. We had everyone at the parties, I mean, we had the killers, we had the robbers, we had the dancers, we had the regular party people..*”. Traduzione personale.

¹⁸ Davide Fant, cit. *Pedagogia hip-hop*, cit., p. 26.

¹⁹ Ibidem.

opera su più campi attivamente, nonché uno stile di vita per i suoi fautori. L'hip-hop nasce in risposta alle medesime dinamiche di oppressione, privazione dei diritti civili, occultazione dell'informazione e segregazione razziale in cui è nato il rap. Le origini del termine sono incerte. Controversa è la questione del suo significato: secondo una corrente di pensiero si tratta dell'accostamento del vocabolo “*hip*”,²⁰ che nel gergo afroamericano indicava una persona particolarmente trendy e intelligente,²¹ a “*hop*”, che rappresentava un movimento di rotazione e coinvolgente; ma per molti, il termine va fatto risalire al 1982 e sarebbe stato introdotto per la prima volta dalla *Sugarhill Gang* nel testo della canzone *Rapper's Delight*. Inoltre, l'*Oxford English Dictionary* ha registrato un primo uso del termine intorno al 1670, come avverbio in riferimento ad un “movimento saltellante continuo”.²²

Il movimento si è sviluppato tra le comunità afroamericane, latino-americane e afro-caraibiche nei primi anni Settanta nel Bronx, New York. La metropoli è sempre stata un'incubatrice di musiche e danze basate su ritmi africani e nel corso del secolo XX questa tendenza si è intensificata. Il contenuto della musica e delle forme espressive associate all'hip-hop però non era ancora politico: sarebbe passato ancora un decennio prima che Melle Mel scrivesse il testo di *The Message*.²³ Davide Fant, educatore, attribuisce all'hip-hop l'appellativo di “gioco”. In quel periodo infatti era ancora sinonimo di feste e divertimento, era un modo per passare il tempo e prendersi cura di sé.

Tuttavia, in un clima talmente aspro e regolato dal caos, questa nuova ondata culturale aveva bisogno di essere affiancata da un'organizzazione ufficiale, un ente riconosciuto. Per questo motivo, il rapper e DJ Afrika Bambaataa fondò, nel 1973, la Universal Zulu Nation, organizzazione intenta a fornire indicazioni etiche ai giovani che si avvicinavano all'hip-hop attraverso la divulgazione di alcuni principi fondamentali, quindici per la precisione.

²⁰Ibidem. Da *hipster*, termine che definiva negli anni Quaranta gli appassionati di *bebop* e *hot-jazz* che volevano distinguersi dai supporter dello *swing*, ritenuto eccessivamente commerciale

²¹Ivi, p. 27.

²²<http://www.etymonline.com/index.php?term=rap> (Data di consultazione: 27/12/2016)

²³u.net, cit. *Renegades of Funk*, pp. 7-8

L'ultimo di essi racchiude brevemente quasi ognuno di questi principi:

*«The Universal Zulu Nation stands for: KNOWLEDGE, WISDOM, UNDERSTANDING, FREEDOM, JUSTICE, EQUALITY, PEACE, UNITY, LOVE, RESPECT, WORK, FUN, OVERCOMING THE NEGATIVE TO THE POSITIVE, ECONOMICS, MATHEMATICS, SCIENCE, LIFE, TRUTH, FACTS, FAITH, AND THE ONENESS OF GOD»*²⁴

1.7 Quattro elementi

All'inizio del capitolo si fa riferimento ai “quattro elementi” dell'hip-hop, ovvero quattro *discipline* artistiche d'impronta piuttosto competitiva: *MCing*, *DJing*, *Breakdancing* e *Writing*. Sorte quasi contemporaneamente e caratterizzate da diversi aspetti comuni, si cominciò presto a intenderle come un unico fenomeno, l'hip-hop, appunto.

1.7.1 Primo elemento: DJing

Il DJ era sicuramente il «centro gravitazionale dei parties di strada».²⁵ Ciò che distingueva i DJ hip-hop da tutti gli altri era il loro approccio inedito ai giradischi: sino ad allora alle serate ci si limitava a selezionare e mixare i dischi; nessuno aveva mai osato toccare i vinili mentre giravano, sarebbe stato considerato un oltraggio, mentre loro ci giocavano, materialmente. Il primo in assoluto a sperimentare queste tecniche è Grandmaster Flash. Questi pionieri della musica digitale hanno sconvolto le regole, riversando la loro creatività nei suoni creati dal graffio della puntina sui dischi. I DJ hip-hop mescolavano tutto ciò che era parte del patrimonio africano e del mondo che li circondava. Spesso lanciavano anche dei messaggi veri e propri ritagliando citazioni da film e canzoni.²⁶

²⁴ C. P. Opashl, *Dance To My Ministry: Exploring Hip-Hop Spirituality*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2016. “L'Universal Zulu Nation si batte per: conoscenza, saggezza, comprensione, libertà, giustizia, uguaglianza, pace, unione, amore, rispetto, lavoro, divertimento, la prevalenza del positivo sul negativo, economia, matematica, scienza, vita, verità, fatti, fede e l'unicità di Dio”. Traduzione personale.

²⁵ Davide Fant, cit. *Pedagogia hip-hop*, p. 29.

²⁶ Ibidem.

1.7.2 Secondo elemento: Break-dancing

Denominato anche *B-boying* o *breaking* – il termine *break-dance* arriva dal giornalismo – il *break-dancing* è una forma di ballo, che vede i *b-boy*²⁷ coinvolti in mosse spettacolari caratterizzate da movimenti rapidi e acrobazie ai limiti della forza di gravità. I ballerini muovevano i loro passi sui *break* di batteria – da qui il termine *break-dancer* – che il DJ selezionava ai *block party*. Le feste, almeno all'inizio, ruotavano proprio attorno alle gare di danza: le mosse utilizzate erano provocatorie e dovevano esserne inventate di nuove in vista di ogni *block party*, per non perdere la reputazione acquisita. Ancora una volta, la dimensione era quella del gioco e della sfida. Prendevano nuovamente vita i riti iniziatici dell'Africa nera, rievocando i balli in cerchio degli schiavi nelle piantagioni.²⁸

1.7.3 Terzo elemento: MCing

In maniera abbastanza grossolana, la figura dell'*MC* può essere ricondotta a quella del *rapper*. Nelle feste di strada, ogni DJ era accompagnato dal suo (o dai suoi) *maestro/i di cerimonia*, che aveva il compito di intrattenere il pubblico, esaltare le prestazioni del compagno ai piatti e movimentare la situazione. Presto ci si accorse che i versi in rima erano più efficaci per richiamare l'attenzione delle orecchie dei partecipanti perché più semplici da memorizzare e da ripetere. Questi versi venivano in parte preparati a casa e in parte improvvisati al momento. Inizialmente, avevano il solo scopo di essere cantati in rima sul tempo alle feste ed erano solitamente delle formule studiate per coinvolgere gli spettatori, dando anche loro la possibilità di contribuire in maniera attiva attraverso “comandi”: «*Throw your hands in the air! Wave 'em like you just don't care!*»²⁹

Il passaggio di ruolo da subordinato ad autonomo è avvenuto quando i testi hanno cominciato ad essere più complessi. Le tipologie erano diverse: potevano essere autocelebrativi, leggeri e scanzonati sulla scia dei *block party*, ma anche contenere tematiche di maggiore impatto e contingenti alla realtà come la rappresentazione della situazione nel ghetto o il desiderio di cambiamento. In questo momento l'*MC* ha delineato per la prima volta il profilo di un rapper fatto cominciando ad assumere anche una sua funzione sociale: da qui l'idea dell'*MC* come nuovo griot, cantastorie e narratore della realtà

²⁷Ballerini di *break-dance*.

²⁸Ivi, p. 28.

²⁹«Alzate le mani al cielo! Fatele ondeggiare lasciandovi andare!». Traduzione personale. Questa frase non è attribuita a nessun *MC* in particolare, anche se a rigor di logica, da quanto letto nei paragrafi riguardanti i *block party*, la sua diffusione potrebbe essere dovuta a Coke La Rock.

quotidiana.³⁰

1.7.4 Quarto elemento: Writing

*«È un'attitudine notturna,
i suoi soggetti sono in crescita costante,
fondamentalmente recidivi a tutto
di fatto non li senti, non li vedi e non avverti i loro schemi
a te sfugge il concetto, vedi solo nomi»³¹*

Sin dai primi anni Settanta le stazioni e le carrozze della metropolitana erano sotto assedio, su cemento e lamiera comparivano firme a pennarello o bomboletta a opera di scrittori misteriosi. Anche muri e autobus erano un bersaglio facile; veniva quindi sfruttata anche la mobilità per diffonderne la comunicazione. Nonostante i *writer* siano personaggi invisibili, che rimangono nel buio come canta Kaos, il clima nell'ambiente dei graffiti era molto competitivo. Il rispetto si acquisiva in base a determinati criteri, quali il numero di *tag* (“firme”), l'originalità dei luoghi, la grandezza della scritta. Ma con il passare del tempo lo stile iniziava ad accusare il bisogno di evoluzione e così le lettere, prima chiare e leggibili, cominciano a intrecciarsi l'una con l'altra e, dove era possibile, venivano trasformate in disegni stilizzati. Kool Jeff trasformò la “J” nella coda di un diavolo, Lee 163 sviluppò le sue due E in modo che risultassero concatenate.³² Il più importante esponente di questa disciplina è Phase II, writer del Bronx che ha rivoluzionato completamente lo stile delle scritte, rendendo i collegamenti fra le lettere molto complessi e stravolgendo la loro forma, come ad esempio nel cosiddetto *bubble style*, caratterizzato da lettere molto gonfie e curvilinee. Phase II è l'inventore di quello che ha poi denominato *wildstyle*, definendolo anche un *masterpiece*, un “capolavoro”; da quel momento in poi, infatti, le scritte furono chiamate *pieces*, “pezzi”, da tutti coloro che facevano parte della cultura hip-hop. A tal riguardo, una citazione da una canzone del rapper italiano Kaos One:

*«Non chiamare affreschi quelli che vedi sui palazzi
la terminologia corretta è pezzi»³³*

³⁰Cfr. cap. 1, par. 3

³¹Kaos, *Il codice*, dall'album Fastidio, Zeros3ss Records, 1996.

³²C. Castleman, *Getting up. Subway Graffiti in New York*, The MIT Press, Cambridge, 1984

³³Kaos, *Il codice*, cit.



Figura 4: Fotografia di un pezzo di Phase II. Data e autore sconosciuti.
<http://www.darsmagazine.it/wp-content/uploads/2014/12/FOTO-3-e1419795446787.j>

Capitolo 2: Introduzione alla pragmatica linguistica

In questo capitolo verrà spiegato approssimativamente l'oggetto di studio della pragmatica linguistica e la sua natura, prendendo principalmente come linee guida i testi introduttivi a questa disciplina a cura di Cecilia Andorno e Claudia Caffi.

2.1 Che cos'è la pragmatica linguistica?

Nell'etimologia del termine “pragmatica” si trova la radice greca *prâgma*, che significa “azione”. L'oggetto di studio della pragmatica, intesa da un punto di vista più ampio, consiste dunque nell'agire umano: nel caso della pragmatica linguistica si parla, invece, di agire linguistico o di lingua studiata secondo le sue modalità d'uso e del suo essere mezzo per l'agire umano, come *langue* più che come *parole*.¹ La pragmatica linguistica è una disciplina relativamente giovane ma in continua crescita, soprattutto oggi che la necessità di affrontare il discorso sull'interpretazione dei messaggi e sulla comunicazione si fa sentire più forte.

Il primo a introdurre il termine “pragmatica” nell'area degli studi semiotici, proponendone così una definizione iniziale è stato il filosofo e semiologo Charles Morris, nel 1938.² Nell'ambito della semiotica, Morris distinse tre campi di studio:

- la sintassi, cioè lo studio delle relazioni fra i segni
- la semantica, cioè lo studio delle relazioni fra i segni e gli elementi della realtà a cui rimandano
- la pragmatica, cioè lo studio delle relazioni fra i segni e gli utenti del codice

Secondo questa concezione, la pragmatica si contrappone da una parte alla semantica, che non tiene conto del riferimento agli utenti, e dall'altra alla sintassi, che, oltre che da quello agli utenti, si astrae dal riferimento alla realtà a cui si riferisce.³

In reazione alla visione limitata di competenza linguistica dei parlanti come competenza avulsa dalle sue funzioni comunicative, tipica della linguistica formale, l'antropologo Dell Hymes conia l'espressione *competenza comunicativa*, in riferimento all'abilità propria degli utenti di una lingua di usarla in modo efficace e appropriato in base ai diversi contesti e alle diverse esigenze comunicative. È grossomodo quella che Grice chiama *competenza metapragmatica*, che si traduce nell'essere consapevoli non tanto di regole quanto

¹C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, Carocci editore, Roma 2005, p. 7.

²C. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 77-138 (trad. it. *Lineamenti di una teoria dei segni*, Paravia, Torino 1970).

³C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., p. 9.

di principi di comportamento.⁴ Si comincia insomma a studiare la lingua in relazione ai parlanti in quanto soggetti sociali e psicologici. In questo senso, la pragmatica può essere considerata la scienza della competenza comunicativa.⁵ Stephen Levinson, infine, offre una definizione di pragmatica come «lo studio delle relazioni tra la lingua e il contesto, che sono fondamentali per spiegare la comprensione della lingua stessa».⁶

2.2 Significato delle parole e significato degli enunciati

Molto spesso, il significato delle parole che compongono un enunciato non è sufficiente per ricostruirne interamente il senso; è necessario un contesto. Poniamo il caso che, camminando per strada con un amico, all'improvviso si urli “Bici!”; se una persona lontana, esterna al contesto, lo sentisse, non saprebbe attribuire un significato reale all'enunciato, mentre l'amico capirebbe immediatamente che deve fermarsi per non essere investito da un ciclista che sta passando. Dunque la parola “bici”, usata in questo contesto, non ha semplicemente un significato, ovvero un rimando all'oggetto della realtà esterna “bicicletta”, ma svolge un'azione, quella di segnalare la presenza di un pericolo. Un esempio della stessa natura e comune a tutti potrebbe essere il medico che in sala operatoria esclama “Bisturi!”. Anche in questo caso l'enunciato corrisponde a un'azione, questa volta una richiesta.⁷

È necessario soffermarsi brevemente sul significato di una parola. Paul Grice, nel modello teorico che verrà discusso più in dettaglio nei prossimi paragrafi, distingue due livelli di significato: la semantica si occupa del livello *convenzionale*, ovvero quello codificato dal lessico di una determinata lingua e riconosciuto dai suoi parlanti, mentre quello *conversazionale*, che scaturisce dall'uso della lingua in contesto e dall'interpretazione degli scopi e delle intenzioni dei parlanti e appartiene al campo della pragmatica.⁸

Un articolo del *Corriere della Sera* riporta il caso del segretario cristiano-democratico tedesco Laurenz Meyer che si era definito “orgoglioso di essere tedesco”, ricevendo l'accusa di fare il gioco dei naziskin. L'allora presidente Johannes Rau, in risposta, aveva dichiarato che “si può essere orgogliosi solo di qualcosa che si è raggiunta con le proprie forze”. Ed è stato accusato di essere antipatriottico.⁹

⁴C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni.*, Carocci editore, Roma, 2009, pp. 23-24.

⁵Ivi, p. 10.

⁶S. P. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge University Press, 1983, p. 35.

⁷C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., pp. 11

⁸Ivi, pp. 11-13

⁹Corriere della Sera, 22 marzo 2001

Se si può comprendere che l'affermazione di Meyer era ambigua e la reazione del presidente antipatriottica, è perché si conoscono dei contesti. Solo tenendo presente tali contesti, si può intuire ciò che le frasi significano nella situazione globale nella quale sono pronunciate. Per poter valutare i due enunciati, si deve passare attraverso una serie di *catene inferenziali*. La semantica è solo la base di partenza che ci permette di capire che l'atteggiamento espresso dal predicato “essere orgoglioso di” ha bisogno di un oggetto, ovvero “qualcosa che ho compiuto”. Tuttavia, le cause che spingono la stampa ad accusare il presidente di antipatriottismo, a partire da questa sua definizione, sono chiare solo grazie alla pragmatica.¹⁰

Questo esempio è utile per sottolineare l'importanza della componente non solo contestuale, ma anche culturale nella pragmatica.

«Il saper usare una lingua è iscritto nel saper condurre delle procedure di azione riconosciute, riconoscibili, e condivise da un dato gruppo sociale. Saper usare una lingua significa voler stare al mondo».¹¹

2.3 Allocuzione e riferimento

Quando i nomi vengono utilizzati nei discorsi, la loro funzione può essere *allocutiva* o *referenziale*. La prima è usata per richiamare l'attenzione dell'ascoltatore (“gentili ascoltatori”, “signora”, “concittadini”), invece per quanto riguarda la funzione referenziale, il parlante se ne serve per evocare *referenti* nel modello di discorso, ovvero elementi della realtà esterna; una volta attivato nel modello di discorso,¹² un referente si dice *testuale*. Ad esempio, nella frase “Il delfino è un mammifero”, l'espressione “delfino” ha funzione referenziale, perché rimanda all'animale, ed è allo stesso tempo un referente testuale.¹³

¹⁰C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni.*, cit., pp. 15-19

¹¹Ivi, p. 19.

¹²Cfr. cap. 2, par. 2.4.

¹³ C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., pp. 22-23

2.4 Espressioni referenziali

Si introduce adesso un termine tecnico, i *descrittori*.¹⁴ I descrittori sono un gruppo di espressioni referenziali di cui fanno parte i nomi comuni e i sintagmi nominali (“piano terra”, “il nonno che gioca a carte”). Per poter usare i descrittori in un discorso bisogna sapere distinguere fra *significato intensionale* e *significato estensionale*. Il significato intensionale si tratta dell'insieme dei *tratti semantici* di un descrittore, ovvero delle sue proprietà intrinseche. Se si prende ad esempio l'espressione “gatto”, i suoi tratti semantici sono “animale”, “felino”, “agile”; il significato estensionale di un termine, invece, è l'insieme degli elementi, degli individui, a cui esso può riferirsi (in questo caso il referente “gatto”, individuo effettivo della realtà esterna).¹⁵

2.4.1 Tratto semantico

La nozione di *tratto semantico* serve a isolare le diverse componenti del significato intensionale di un termine: la parola “scapolo” ad esempio è composta dai tratti semantici (+uomo) e (-sposato). Se un parlante, ogni volta che pronuncia un'espressione, si riferisse solamente ai referenti cui esso si applica, ovvero all'aspetto estensionale, i tratti semantici avrebbero in questo caso una mera *funzione denotativa*, ovvero intenta a delimitare i referenti a cui una parola è applicabile. Estremamente importante è anche la sua *funzione connotativa*, che qualifica il referente in questione mettendone in luce determinate proprietà. Questo significa che attivando determinati tratti semantici si esprime un giudizio.¹⁶

Quando si fa un riferimento si crea in qualche misura la realtà, selezionando di un oggetto certe caratteristiche. Questo è molto evidente nell'uso di termini astratti. Dicendo ad esempio “la forza del nostro governo”, compio un atto di riferimento tramite una *predicazione*, esprimo implicitamente un giudizio. Già è evidente dunque che denominare qualcosa non è un atto neutro.¹⁷

Dunque, attraverso la scelta di un descrittore un parlante decide quali tratti connotativi del referente attivare. Questa funzione risulta efficace per determinare il rapporto esistente fra il parlante e il referente stesso: “Mi ha fatto la minaccia... pardon, la promessa di venire a

¹⁴S. Kripke, *Naming and Necessity*, in G. Harman, D. Davidson (eds.), *Semantic of Natural Language*, Reidel, 1972, pp. 253-55.

¹⁵C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., p. 24.

¹⁶Ivi, pp. 28-29.

¹⁷C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., p. 21.

trovarci presto”.¹⁸ Quello nell'esempio appena proposto è un giudizio espresso tramite la scelta di un tratto connotativo nei confronti nel referente stesso. “Minaccia” è qui un atto di predicazione nei confronti di “se stessa”.

2.5 Orientarsi nel contesto

Gli aspetti convenzionali della lingua spesso non sono sufficienti a trasmettere e comprendere significati. Ma allora che cos'è il contesto? Fra le varie proposte, è utile prendere in considerazione una tripartizione chiara e concisa delle componenti del contesto:

- le *conoscenze condivise*, ovvero l'insieme di credenze sociali e culturali sul funzionamento del mondo
- la *situazione* comunicativa contingente, ovvero l'arco spazio-temporale in cui si svolge un evento linguistico, le relazioni fra i partecipanti e gli scopi che li muovono
- il contesto linguistico o *cotesto*, il discorso in atto e le conoscenze che genera

Attraverso queste componenti, i partecipanti costruiscono una propria rappresentazione mentale dell'evento linguistico stesso, chiamata *modello di discorso*. È importante sottolineare che non è detto che i parlanti condividano in ogni momento lo stesso modello di discorso, quindi bisogna distinguere tra un modello di discorso oggettivo, visto cioè da un ipotetico osservatore esterno onnisciente, e uno soggettivo. Questo può generare ambiguità e incomprensioni.¹⁹

La comprensione di un messaggio, dunque, avviene a più livelli. Chi lo riceve deve capire le intenzioni che il parlante ha voluto attribuire al suo discorso.²⁰ Con il superamento della linguistica formale di Chomsky, si punta ad andare oltre ai criteri della grammatica e della formalità, nell'ottica di agire nel modo più adeguato possibile, in base alla situazione e a questi principi, regolarità e aspettative.

2.5.1 La *deissi*

Si definisce con *deissi*, dal greco δειξίς (deîxis, “indicazione”), il fenomeno per cui il riferimento di alcune espressioni linguistiche indicali è vincolato alle coordinate della

¹⁸C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., p. 33.

¹⁹Ivi, pp. 13-21.

²⁰Ibidem.

situazione in cui avviene l'evento comunicativo.²¹ Gli elementi indicali deittici possono essere pronomi personali, aggettivi dimostrativi, avverbi (di tempo e luogo) e anche i tempi verbali.

Esistono tre tipi di deissi: spaziale, temporale e personale. Spazio, tempo e persona sono quindi i tre *campi indicali*²² delle espressioni deittiche e ognuno di essi ha un'origine deittica, od *origo*. Il campo d'indicazione offre il sistema di coordinate utili alla comprensione dei riferimenti deittici stessi in cui sono e restano coinvolti tutti i partecipanti alla comunicazione²³. L'*origo* di questi campi corrisponde, rispettivamente, a un “qui” (la posizione occupata dal parlante nella formulazione del suo enunciato), un “ora” (il momento in cui l'enunciato viene proferito) e un “io” (il mittente del messaggio).

Nel corso di una conversazione il centro deittico dei vari campi indicali muta continuamente, poiché ogni parlante adotta come *origo* se stesso (e lo spazio occupato da sé e il momento del proprio discorso) e ogni ascoltatore deve operare una conseguente interpretazione dei deittici sulla base del campo indicale del parlante. Questo è evidente nella scelta del discorso diretto o indiretto per riportare un discorso altrui. È possibile optare per il mantenimento dei campi originari tramite la scelta del discorso diretto, mantenendo i diversi campi indicali, oppure per una *traslazione* dei campi deittici, come nel discorso indiretto.

Capita però che i parlanti evocino nel discorso campi indicali con un'*origo* diversa da quella in cui avviene o è avvenuta l'enunciazione. Si parla in questo caso di *deissi fantasmatica*.²⁴ Questo tipo di forma deittica è molto comune quando si chiedono indicazioni per strada:

Guarda, svolta alla prossima a destra e vedi subito una gelateria qui [gesto con la mano] sulla destra.

“Qui sulla destra” non significa sulla destra dello spazio che sto occupando in questo momento, ma sulla destra del luogo che mi sto raffigurando.²⁵

Allo stesso modo, un ragazzo che parla ad un suo amico di un nuovo videogioco che ha comprato può sfruttare come campo indicale di riferimento quello che ha origo nel “tu generico”:

Non puoi capire. Tu sei un robot gigantesco che deve salvare uno scienziato pazzo!

²¹Ivi, p. 36.

²²K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Fischer, Jena 1934 (trad. it. *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, Armando, Roma 1983).

²³M. Servilio e M. Falco, *Esercizi filosofici*, vol. 6, n. 1, Università degli Studi di Trieste, p. 332, reperibile al sito <https://www2.units.it/eserfili/art611/serviliofalco611.pdf> (Data di consultazione: 3/1/2017).

²⁴K. Bühler, *Sprachtheorie*, cit., p. 401

²⁵C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., p. 42

La deissi fantasmatica è spesso sfruttata dallo stile comunicativo del *baby-talk*, adottato spesso dagli adulti quando parlano coi bambini,²⁶ nel quale il parlante può riferirsi a sé e all'interlocutore in terza persona (“Adesso Chiara fa la brava e dà la mano alla mamma”).

2.5.2 Anafora

Si dice *anafora* il fenomeno per cui la comprensione di un'espressione linguistica è sottoposta a un rimando a un'altra espressione *antecedente* nel discorso. Un legame anaforico può essere avviato da diversi mezzi linguistici: pronomi personali, avverbi come “prima”, “dopo” e aggettivi come “successivo”, “precedente”. Uno dei più comuni, almeno nella lingua italiana, è l'ellissi (anafora zero), che consiste nell'omissione del riferimento che può essere sottinteso. Anche i descrittori possono instaurare relazioni di tipo anaforico.²⁷

A – Si è poi fatto risentire Tommaso?

B – Macché! Quel vigliacco non si è più fatto vivo!

“Quel vigliacco” è un rimando anaforico a “Tommaso”. Come si può notare, l'uso dei descrittori consente di aggiungere *tratti connotativi* al referente in questione.

2.5.3 Incapsulatori anaforici

Una simile funzione è tipica anche degli *incapsulatori*, vale a dire, descrittori che riprendono non un singolo referente ma eventi e situazioni²⁸ o un intero enunciato²⁹. Sono nomi che svolgono la funzione testuale di rinviare ai contenuti di una porzione del *cotesto*.³⁰

Giovane gravemente ferito. La lite/sparatoria è avvenuta alle undici di ieri sera fuori da un locale notturno.

L'evento viene ripreso dai due incapsulatori di rimando. Uno però produce

²⁶A. Fonzi, *Manuale di psicologia dello sviluppo*, Giunti editore, 2001, p. 154

²⁷C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., p. 44

²⁸Ibidem

²⁹C. Caffi, cit. *Pragmatica. Sei lezioni*, p. 106

³⁰L. Lala, *L'incapsulatore anaforico «cosa» nell'orale e nello scritto*, in: A. Ferrari/A. De Cesare (eds.), *Il parlato nella scrittura italiana odierna. Riflessioni in prospettiva testuale*, Lang, 2010, Bern (cfr. cap. 2, par. 3.3)

un'interpretazione ben diversa dall'altro, interpretazione che nella prima variante non era esplicitata.³¹ L'utilizzo di un incapsulatore anaforico permette quindi di esprimere giudizi personali ma oggettivizzati, posti come dato di fatto, quindi sollevano in una certa misura il parlante dalla responsabilità della propria enunciazione.

Ma quali sono i mezzi per recuperare un antecedente? L'interprete di un messaggio si serve di principi morfosintattici¹, semantici² o pragmatici³. Negli esempi:

- 1) Ho finito di leggere il libro di Baricco. Se lo vuoi te lo presto.
- 2) La formica può sollevare carichi pari a diverse volte il loro peso corporeo. L'insetto è infatti oggetto di interesse di molti studiosi.
- 3) Moby Dick stette ora a una breve distanza. La balena si mise a nuotare vigorosamente e aveva quasi oltrepassata la nave, che sinora aveva proseguito in direzione contraria.

Nella frase 1, bisogna agganciarsi a principi morfosintattici per comprendere a cosa è riferito “lo”. Nella seconda, per una corretta interpretazione di “insetto”, si richiede una competenza semantica; bisogna infatti conoscere il significato del termine per poterlo ricollegare all'antecedente “formica”. Infine, per quanto riguarda l'esempio numero 3, ci si serve di principi pragmatici, legati alle nostre conoscenze del personaggio del romanzo di Herman Melville.³²

2.6 L'enunciato: informazione ed azione

Gli enunciati sono le espressioni linguistiche che hanno come contenuto semantico situazioni discorsive specifiche, ovvero *stati di cose*³³, e hanno un valore che va ricostruito all'interno di esse.³⁴ La forma che un enunciato assume in un discorso (la sua *struttura informativa*) dipende dal modo in cui si inserisce nel modello di discorso in atto, ovvero nell'insieme delle informazioni presenti e attive (accessibili in quanto già menzionate o sottintese) nel modello di discorso. Una diversa struttura informativa produce interpretazioni differenti.

Ad esempio, “Stasera vado al cinema” è uno stato di cose; da un enunciato come “Senti, io stasera al cinema ci vado”, invece, un ascoltatore esterno presumerebbe che l'opportunità di andare al cinema sia già stata messa in discussione e che, in un momento precedente, si

³¹C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., p. 44

³²Ivi, pp. 50

³³Ivi, p. 50

³⁴Ivi, p. 11

stesse prospettando l'idea di una rinuncia. Nel variare la distribuzione dell'informazione, il parlante agevola dunque la comprensione da parte dell'ascoltatore.³⁵

A tal proposito si parla di *dinamismo comunicativo*³⁶ di cui sono dotate le diverse porzioni dell'enunciato: il minimo dinamismo è portato dagli elementi in *background*, ovvero gli elementi noti e maggiormente condivisi fra gli interlocutori, considerati non controversi e non oggetto di discussione; il massimo dinamismo comunicativo è portato dagli elementi nuovi, o in *focus*, che costituiscono il vero obiettivo comunicativo.

I mezzi che una lingua possiede per variare la struttura informativa di una frase, quindi i mezzi per dare a certe porzioni del messaggio maggiore o minore dinamismo comunicativo, sono diversi. Alcuni esempi sono l'ordine delle parole e la prosodia, infatti il tono della voce e un accento di maggior rilievo sono utili a segnalare il *focus* di un enunciato.³⁷

2.6.1 Focus e background

Il focus può essere di tre tipi: *completivo*, *contrastivo* e *contropresupposizionale*. Il focus completivo si traduce in un'informazione focale nuova, che va a completare la pienezza del discorso (“Chi ha pagato il caffè?” - Io”). In questo caso vengono spesso omesse le informazioni in *background*. Tramite un focus contrastivo, invece, il parlante segnala all'interlocutore che esistono candidati alternativi al ruolo focale e che vanno scartati (“L'hai già pagato tu il caffè, o lo pago io?”). In italiano, un focus contrastivo è spesso introdotto dalla struttura scissa “essere x che/a fare y”. Infine, il focus contropresupposizionale consiste in una smentita da parte dell'interlocutore che impone al parlante di cancellare la convinzione implicita nel suo enunciato (“Chi ha pagato il caffè?” - “Nessuno l'ha pagato, è ancora da pagare”).³⁸

2.6.2 Topic e antitopic

Il *topic* (o rema) può spesso coincidere con il focus e infatti con topic (o tema) si intende l'elemento che il parlante intende presentare come argomento.³⁹ Il soggetto in una frase è un buon candidato al ruolo topicale. In enunciati con lo stesso valore semantico, questo

³⁵Ivi, pp. 50-51

³⁶R. Sornicola e A. Svoboda, *Il campo di tensione. La sintassi della Scuola di Praga*, Liguori, Napoli, 1991, pp. 347-372

³⁷C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., pp. 52-53

³⁸C. Andorno, cit. *Che cos'è la pragmatica linguistica*, pp. 53-54.

³⁹Ivi, p. 55.

ruolo può essere assunto da referenti diversi:

a) Il rinfresco sarà offerto dalla municipalità

b) La municipalità offrirà il rinfresco⁴⁰

Altri modi per mettere in posizione topicale un costituente sono forme quali “a proposito di”, “per quanto riguarda” o “esserci x che”, tipico delle favole.

Nei casi in cui il parlante ritenga che l'elemento topicale non sia attivo nel modello di discorso dell'ascoltatore, lo può *riattualizzare* attraverso un *antitopic* (“L'hai portata in tintoria, la tua giacca?”).⁴¹

2.7 Teoria degli atti linguistici: l'enunciato come azione

Oggetto di analisi nel paragrafo precedente erano prevalentemente gli enunciati di tipo assertivo e di tipo interrogativo, la cui funzione è rispettivamente quella di evocare uno stato di cose, dichiarandone così la validità, o di interrogarsi su di essa.

Ci sono poi altri tipi di enunciati, chiamati *atti linguistici*. Fra questi si annoverano le asserzioni, le domande, le promesse, le richieste e le scommesse. È stato John Austin⁴², e sulla sua scia John Searle⁴³, a riflettere per primo sul fatto che parlare è un modo di agire.

2.7.1 La performatività del linguaggio

Uno dei paradossi della pragmatica linguistica è che è stata fondata e sviluppata da filosofi, come se i linguisti non si fossero mai accorti che parlare è prima di tutto agire. Austin per la prima volta mette a fuoco la dimensione azionale del linguaggio, superando l'interesse che verteva sulla verità o la falsità di un enunciato. Si prenda ad esempio “vietato fumare”: è possibile dire che sia vero o falso? No, ma si può dire che, a dispetto dell'apparenza, non è un'informazione, bensì un divieto.⁴⁴ Austin è partito dall'osservazione del comportamento di un tipo di verbi che, in contrapposizione ai verbi *constatativi*, non si limitano a descrivere l'azione che sta compiendo il parlante, ma che, alla prima persona del presente indicativo, la

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ivi, p. 55-56.

⁴² J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, 1962, pp. 147-149 (trad. it. *Quando dire è fare*, Marietti, Torino 1974).

⁴³ J. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969 (trad. it. *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1976).

⁴⁴ Ivi, pp. 28-29.

eseguono (“chiedo”); questi verbi prendono il nome di *verbi performativi*.⁴⁵

Un parlante che proferisce un enunciato agisce su tre diversi livelli: un *livello locutorio*, che riguarda la sequenza di suoni prodotta a livello fonetico; un *livello illocutorio*, che esprime l'intenzione del parlante nella pronunciazione del suo enunciato; e infine un *livello perlocutorio*, relativo all'effetto prodotto dall'enunciato. Se si tratta di effetti programmati si parla di *obiettivo perlocutorio*; al contrario sono *seguiti perlocutori* gli esiti non calcolabili.⁴⁶

2.7.2 Felicità di un enunciato

Il merito di Austin però sta nell'essersi superato da solo quando si è interrogato ancora una volta in merito ai verbi constatativi. Lo studioso si è chiesto se fosse proprio vero che, anche nei casi delle affermazioni, si affermasse solamente qualcosa ed è giunto alla conclusione che anche le semplici constatazioni hanno bisogno di soddisfare delle *condizioni di felicità*, ovvero dei requisiti di validità, che corrispondono alla *competenza*, alla *procedura* e al *comportamento*. Per quanto riguarda la competenza, ad esempio, non si può dare una diagnosi senza essere un dottore. Nel caso di una procedura, essa deve essere svolta correttamente e completamente, in tutti i suoi passaggi: a un battesimo il sacerdote deve spruzzare l'acqua con l'aspersorio e pronunciare la formula di rito, interamente e recitando le parole prescritte, tali quali. Infine si arriva al comportamento. Il caso tipico che Austin ha in mente è la promessa: nel pronunciare una promessa il parlante deve essere sincero e comportarsi di conseguenza, altrimenti l'atto è infelice. La differenza principale tra queste condizioni consiste nel fatto che se si dà un'infelicità del primo e del secondo tipo, l'atto è nullo; nel caso invece delle infelicità di terzo tipo l'atto è avvenuto, ma è un abuso: se prometto insinceramente, la promessa esiste, ma viene infranta.⁴⁷

In sostanza, esistono diverse condizioni di felicità a seconda dei diversi atti linguistici. Ciò permette di introdurre i modelli proposti a tal riguardo da Austin e Searle.

2.8 Tassonomia degli atti linguistici

Il livello illocutorio è la scoperta centrale della pragmatica; Austin lo descrive come la forza dell'atto linguistico, la funzione comunicativa convenzionale del linguaggio, dove convenzionale è inteso come esplicitabile attraverso forme messe a disposizione da una lingua

⁴⁵C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., pp. 62-63.

⁴⁶C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., p. 36.

⁴⁷C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., pp. 28-33

naturale, siano esse verbi performativi o altro.⁴⁸ E la differenza fra un atto illocutorio e uno perlocutorio, per Austin, sta proprio qua: nella convenzionalità. Un atto perlocutorio non è convenzionale, infatti, come si è visto, può produrre seguiti indesiderati e non calcolabili. Allo stesso tempo però, tra verbi performativi e verbi illocutori c'è un rapporto di inclusione: alcuni verbi illocutori hanno uso performativo. Il criterio per rilevare un verbo performativo, conclude Austin, consiste nel guardare se un verbo, alla prima persona del presente indicativo attivo, fa quello che dice e dice quello che fa. In realtà, rileva poi delle eccezioni come le forme “Lei è licenziato”, che non descrive un licenziamento, ma licenzia, e il “si” impersonale come “si prega di”, che esprime allo stesso modo un’azione. Tuttavia, allo stesso tempo “si prega di non fumare”, ad esempio, è un divieto, e questo è insito nella forza illocutiva di questo enunciato.⁴⁹

Ora che è chiara la differenza fra i due livelli, è possibile passare alla classificazione austiniana dei tipi di atto linguistico.

2.8.1 John Langshaw Austin

Comprende cinque classi di verbi:

- *verdettivi*, con cui si emette un giudizio, una valutazione, un apprezzamento
- *esercitivi*, che si svolgono nell'esercizio di un potere, di un diritto o di un'influenza nel prendere decisioni (licenziare, votare per, esortare)
- *commissivi*, che presumono che il parlante assuma un impegno o che si impegni a una certa linea d'azione (promettere, proporre, sostenere, opporsi)
- *comportativi*, collegati ad atteggiamenti e comportamenti che si rifanno ad una dimensione più sociale (scusarsi, congratularsi, ringraziare, augurare)
- *espositivi*, usati nell'esposizione, nella spiegazione di un modo di vedere o nella conduzione di un'argomentazione, ma anche nella chiarificazione della referenza delle parole (affermare, classificare, intendere, definire)

2.8.2 John Searle

Searle, studioso proveniente dalla linguistica formale chomskiana, propone un modello che riduce a linguistico ciò che per Austin era pragmatico, attirandosi addosso molte

⁴⁸Ivi, p. 36

⁴⁹Ivi, pp. 37-38

critiche di banalizzazione del pensiero austiniano. Sarebbe dunque superfluo esporre la tassonomia degli atti linguistici proposta da Searle, ma merita uno sguardo la sua visione riguardo le condizioni di felicità. Il filosofo divide gli atti in due macro-gruppi principali: asserzioni da una parte, domande e richieste dall'altra. Per le prime, si parla di sincerità del parlante e plausibilità della verità; per quanto riguarda le domande, i presupposti sono la non-conoscenza e la supposizione che il nostro interlocutore conosca la risposta; infine, per le richieste, si presume che esso sia nella condizione di fare ciò che gli è domandato.⁵⁰

2.9 Gli atti linguistici indiretti

A questo punto è possibile introdurre l'argomento degli *atti linguistici indiretti*, ovvero atti la cui forma non corrisponde alla funzione. In altre parole, è ciò che succede quando si dice qualcosa per intenderne un'altra. Quando si chiede “Scusi, sa l'ora?” non si intende veramente accertarsi della conoscenza di una persona riguardo all'orario, ma si fa una richiesta. Si tratta di un'incongruenza tra la direzione in cui vanno gli indicatori linguistici e la funzione illocutoria.⁵¹ Inoltre, come spiega anche Searle tramite la semplice formula $F(p)$, dove F sta per forza illocutoria e (p) per proposizione,⁵² a una stessa forma possono corrispondere diverse forze illocutorie: ad esempio, dicendo “è molto tardi”, si può fare una semplice constatazione, priva di ulteriori implicature, ma anche rivolgere un invito (“vai a dormire”), avanzare una scusa (“non posso fermarmi più a lungo”), o dare un suggerimento (“andiamo a casa”).

Ciò permette di introdurre altri due argomenti fondamentali per la pragmatica linguistica: da una parte il concetto di *implicatura* e quello di *inferenza*⁵³, mentre dall'altra l'idea di *faccia sociale*⁵⁴, che nei paragrafi seguenti verranno esaminati in dettaglio singolarmente.

2.10 Ciò che si dice e ciò che si intende dire

Prima di parlare delle inferenze, è necessario volgere uno sguardo alle teorie del filosofo Paul Grice, personaggio di spicco nella pragmatica linguistica, il cui scopo è quello

⁵⁰C. Andorno, cit. *Che cos'è la pragmatica linguistica*, pp. 66-69

⁵¹C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni.*, cit., pp. 51-52

⁵²Ivi, p. 45

⁵³H. P. Grice, *Studies in the Way of Words*, Harvard Press University, Cambridge, 1991.

⁵⁴P. Brown, S. C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press. Londra, 1987, pp. 61-62.

di ridistribuire il lavoro fra semantica e pragmatica: a differenza dei filosofi analitici come Austin, per Grice rimane valida la logica a due valori, vero o falso; tutto ciò che riguarda la comprensione contestualizzata è campo della pragmatica, non della semantica. Il suo obiettivo è sottolineare che l'agire comunicativo, la conversazione, è un'attività razionale e perciò impone delle procedure da seguire, basate sulla razionalità.⁵⁵

Grice parte da un'idea fondamentale che è quella del *principio di cooperazione*, qui di seguito illustrata.

2.10.1 Principio di cooperazione

Nella conversazione le persone fanno un lavoro a quattro mani, cooperano e, perché la conversazione possa funzionare, c'è l'assunzione di un principio di cooperazione: il parlante deve in qualche modo ritenere che l'ascoltatore stia cooperando, che il suo atto linguistico abbia una rilevanza, rilevanza che se non è evidente va ricercata, perché rimane fermo l'assunto che la cooperazione ci sia e che l'interlocutore stia agendo razionalmente. E come va ricercata? Ecco che intervengono le *implicature*, ovvero i passaggi inferenziali che servono a comprendere la logica di una conversazione o di un enunciato.⁵⁶

2.10.2 Massime di Grice

Dopo aver introdotto il principio di cooperazione, Grice propone le seguenti categorie afferenti ad altrettante massime: Quantità, Qualità, Relazione e Modo.

Di seguito le massime relative alla Quantità:

1. Dà un contributo tanto informativo quanto è richiesto dal contesto
2. Non dare un contributo più informativo di quanto è richiesto

Queste sono le massime relative alla Qualità:

1. Non dire ciò che credi essere falso
2. Non dire ciò per cui non hai prove adeguate

⁵⁵C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni.*, cit., p. 71.

⁵⁶Ivi, p. 72.

Grice propone una sola massima sotto la categoria della Relazione:

Sii pertinente

Infine, sotto la categoria del Modo:

1. Evita l'oscurità di espressione e le ambiguità
2. Sii breve (evita la prolissità non necessaria)
3. Sii ordinato nell'esposizione

Queste massime sono proiettate su uno sfondo idealizzato e sono normalmente violate. Tuttavia se si può comprendere la violazione è solo perché sullo sfondo ci sono le massime e per via di processi inferenziali. L'analisi di Grice sulla violazione delle massime può essere messa in relazione agli atti indiretti. Ad esempio dicendo “Ma che freddo qua dentro!” (intendendo “chiudi la finestra”) è descrivibile come un atto indiretto; il meccanismo è anche descrivibile in termini di *implicatura*, perché in un caso del genere l'interlocutore, per tener fermo il principio di cooperazione, deve ricorrere a una serie di inferenze.

Ma cos'è un'inferenza? L'inferenza è un'informazione che non viene asserita dal parlante, ma inferita dall'interlocutore⁵⁷ sulla base del principio di cooperazione, vale a dire, in breve, sulla base del fatto che se qualcuno dice qualcosa, lo fa per una ragione e razionalmente.⁵⁸

2.11 Inferenze, implicature, supposizioni

La produzione di inferenze è il risultato dell'attività di comprensione e interpretazione degli indizi presenti nel modello di testo. Come si è detto nel secondo paragrafo, sono ciò che permette all'ascoltatore di comprendere un enunciato nella sua totalità. Grice classifica le inferenze in questo modo: distingue fra *implicature convenzionali*, ovvero scaturite dal significato convenzionale di un termine e quindi non cancellabili (non ritrattabili) e obbligatorie, e *implicature conversazionali*,⁵⁹ che invece derivano da processi inferenziali legati a tutte quelle componenti del contesti elencate in precedenza: il discorso in atto, la situazione comunicativa, le conoscenze e le aspettative generali sul funzionamento del mondo

⁵⁷C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit. p. 77.

⁵⁸Ivi., pp. 93-99.

⁵⁹C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., pp. 77-79.

e sul comportamento delle persone. Si consideri ad esempio l'asserzione “Ho smesso di fumare” in risposta alla domanda di un conoscente “Come va?”; la risposta produrrà nell'interlocutore inferenze diverse, anche di segno opposto (“Sto benone”/“Sto malissimo”), a seconda delle conoscenze che questi ha del contesto: si tratta dunque di un'implicatura conversazionale.⁶⁰

Un'ultima nozione importante è quella delle *presupposizioni*. Si dice di inferenze che restano valide anche in caso di smentita o di messa in discussione della sua validità. Ad esempio se all'enunciato “Gianni è tornato da Roma” si dà una risposta del tipo “Ma non è vero!”, rimane il fatto che Gianni, a Roma, ci sia stato e tale informazione viene messa in *background*. Da questo esempio si può notare come gli elementi sullo sfondo vengano percepiti come verità da tutti i partecipanti alla conversazione e siano esenti da contestazioni, per usare un termine tecnico “*shielded from challenge*”,⁶¹ “esente dalla sfida”, proprio come succede per gli incapsulatori anaforici.⁶²

2.12 Faccia e cortesia

Gli sviluppi della pragmatica post-griceana hanno avuto una grande influenza sulla disciplina. In particolare si ricordano l'idea di Erving Goffman di faccia sociale e le strategie di cortesia di Penelope Brown e Stephen Levinson.⁶³ Obiettivo dei loro studio è comprendere il modo in cui i parlanti si proteggono dai rischi del loro dire-fare.

Goffman sostiene che nel nostro comportamento comunicativo è presente, oltre a un nucleo formale che comprende le nostre competenze linguistiche in senso stretto, anche un'importante componente *rituale*. Bisogna sempre rispettare dei rituali che sono di volta in volta diversi a seconda dei contesti. L'idea di faccia nasce proprio dall'osservazione di queste regole comportative. La linguista Penelope Brown e lo psicologo Stephen Levinson ritraducono la categoria goffmaniana di *faccia* in una da loro assunta fondamentale, denominata *cortesia*. Gli studiosi propongono un modello di strategie che regolino il rispetto dell'interlocutore e della sua immagine sociale (“faccia”).

A tale scopo è stata fornita una serie di forme di mitigazione, le *strategie di cortesia*. In linea di massima è possibile individuare tre ambiti diversi su cui può agire l'operazione mitigante di un enunciatore: il *contenuto preposizionale*, di solito composto da un atto di riferimento e uno di predicazione, l'*indicatore di illocuzione*, o *forza illocutiva*, e infine

⁶⁰C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., p. 79.

⁶¹T. Givón, *Mind, Code and Context. Essays in Pragmatics*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, 1971, p. 32.

⁶²Cfr. cap. 2, par. 5.2.

⁶³C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., p. 115.

l'origine deittica (“io”, “qui” e “ora”).

Alla base dei meccanismi di mitigazione sta l'idea di *deresponsabilizzazione*. Tramite lo sganciamento ad esempio dall'origine deittica dell'enunciato, la responsabilità da esso derivante non è più attribuibile all'enunciatore. Questo è il caso delle forme impersonali come “si dice che”, “è risaputo”: attenuatori di questo tipo vengono chiamati *schermi*⁶⁴. Per quanto riguarda quelle forme mitiganti che funzionano livello illocutorio, chiamate *siepi*,⁶⁵ alcuni esempi di sono il *futuro epistemico*,⁶⁶ come in “sarà stato il freddo”, o i modificatori “magari”, “probabilmente”, con i quali il parlante, tenendo conto della condizione di sincerità, si esonera dall'impegno sulla certezza della validità dell'enunciato. Infine, nell'ambito del contenuto preposizionale, si parla di vaghezza. Il parlante può rendere vago il suo atto linguistico tramite l'uso di *cespugli*⁶⁷, che approssimano il significato del messaggio trasmesso. Sono forme come “beh, diciamo di sì” o “eh?”, indicatore di richiesta d'accordo, a fine domanda.⁶⁸

Così si chiude il capitolo dedicato alla pragmatica. Tutte le nozioni a cui è stato fatto riferimento in questa sezione di testo verranno riprese nel prossimo capitolo per essere applicate alla cultura e alla musica hip-hop. Obiettivo del prossimo capitolo è dunque dimostrare come la dimensione pragmatica della lingua si riversi nei vari aspetti che compongono il movimento.

⁶⁴Ivi, p. 128.

⁶⁵Ibidem.

⁶⁶ L'uso del verbo al futuro per esprimere una circostanza ammessa ma non ancora dimostrata.

⁶⁷C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., p. 128.

⁶⁸Ivi, pp. 124-129.

Capitolo 3: La pragmatica nell'hip-hop

Come si è ripetuto più volte nel capitolo precedente, nel pronunciare singole parole o enunciati non ci si limita a riferirsi a un determinato referente o a constatare uno *stato di cose*, ma si compie un'azione, creando e modificando la realtà circostante.¹ In questo senso, la lingua è lo strumento che un individuo possiede per attuarsi e formarsi. La pragmatica è una dunque risorsa utile per capire innumerevoli aspetti della vita quotidiana a partire dagli enunciati e per sapere come orientarsi in un contesto discorsivo o semplicemente nell'esprimere un pensiero, nel trasmettere un messaggio. Ogni individuo, consapevolmente o non, ricorre ai principi di questa disciplina quotidianamente; infatti la pragmatica sta cercando sempre di più di spostare il proprio campo di studi verso situazioni discorsive reali.

Questo è quello che accade anche nell'hip-hop. Nel primo capitolo si è discusso delle origini della cultura, delle sue sfaccettature, delle feste di strada e degli ideali rivoluzionari; adesso necessario volgere lo sguardo a un orizzonte più ampio, all'hip-hop degli anni Novanta, Duemila (la cosiddetta *Golden Age*) e contemporaneo. Dopo la prima metà degli anni Ottanta infatti il fenomeno è esploso e con il passare del tempo si è evoluto in tal misura da guadagnarsi l'etichetta di fenomeno *mainstream*. E come ogni fenomeno che conta un grande numero di seguaci, l'hip-hop ha cominciato ad avere un grandissimo effetto non solo su coloro che se ne interessano, ma anche sul quotidiano: pubblicità, moda, arte. In sostanza; ora arriva proprio a tutti. Proprio per questo motivo merita uno sguardo in prospettiva pragmatica.

3.1 La costruzione dell'identità tramite la parola

Un buon punto di partenza per ricercare delle analogie fra le due materie può essere il principio dell'*autodeterminazione*. Nel suo manuale introduttivo alla pragmatica, Claudia Caffi scrive:

«I soggetti-modello della pragmatica sono membri competenti di un gruppo sociale, in grado di produrre dei comportamenti adeguati ad un certo tipo di situazione, a un certo tipo di attività finalizzata a scopi, e che sanno dare un senso a delle pratiche comunicative che hanno una certa forma. I soggetti della pragmatica hanno un'identità plurima, non solo linguistica, legata ai ruoli di volta in volta attualizzati; sono soggetti in continua costruzione che si costruiscono proprio attraverso i loro discorsi»²

¹Cfr. cap. 2, par. 6

²C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni.*, Carocci editore, Roma, 2009, pp. 55-56.

Nel primo capitolo viene proposta una presentazione del contesto socio-culturale delle periferie delle metropoli americane, in particolare di New York, il Bronx. Ciò che è interessante è che la definizione che dà Caffi dei soggetti-modello della pragmatica, intesa qui come *teoria della costruzione discorsiva dell'identità*, coincide con quella dei ragazzi del Bronx che si sono avvicinati per primi all'hip-hop: soggetti facenti parte di un gruppo sociale in grado di produrre messaggi diversi in base agli scopi preposti, in continua costruzione e che si costruiscono attraverso i loro discorsi. Davide Fant³ parla di giovani che operano un passaggio di responsabilizzazione, un'assunzione piena del potere di costruire la propria conoscenza e la propria cultura, in contrasto alla massificazione omologante attuale degli stili di vita e delle forme di pensiero. È un approccio che si fonda sul concetto di apprendimento esperienziale, l'atto di imparare come reinvenzione dell'esistente, come modificazione di sé e della realtà.

Durante i primi anni del suo sviluppo, l'hip-hop non era un movimento unitario dotato di una coscienza collettiva ben solida. Il fenomeno stesso, e con esso chi lo portava avanti, ha dovuto costruirsi un'identità, una forma propria con caratteristiche e tratti distintivi. Le spinte iniziali arrivarono dai *block party*, che grazie alla musica e all'atmosfera aggregativa che creavano, attiravano gruppi sempre più numerosi, generando anche coesione persino fra i membri di diverse *gang*.⁴ Tuttavia la rivoluzione è avvenuta con l'arrivo delle parole: il rap, gli *MC* (anche *emcee*), le rime. Per ricordarlo, gli *MC* (Master of Ceremonies) sono coloro che sul palco hanno la funzione e la capacità di intrattenere il pubblico; coincidono spesso con i rapper e ormai sono considerati sinonimi. Ma come è successo esattamente? Perché l'introduzione delle parole sui *beat*⁵ ha rivoluzionato notevolmente le sorti di quella che poteva essere una semplice controcultura passeggera? La pragmatica linguistica sarà molto utile in questo caso per dare una risposta in merito.

3.2 Il ruolo della parola nell'evoluzione dell'hip-hop

L'introduzione del parlato nella musica hip-hop non è un evento databile: bisogna ricordare che nei primi anni Settanta non esisteva alcuna “regola scritta” che dichiarasse cosa fosse l'hip-hop; la *breakdance* era solo una nuova danza, l'hip-hop solo una nuova musica, i *block party* solo un nuovo modo per far festa, e così via. Tuttavia le quattro

³D. Fant, *Pedagogia hip-hop*, Carocci editore, 2015, p. 11.

⁴D. Wheeler, *Hip-Hop Evolution*, 2016 (documentario)

⁵Il *beat* è la parte strumentale di una traccia rap

discipline dell'hip-hop hanno continuato a evolversi e, come è detto nel paragrafo precedente, sono state assorbite da questa nuova cultura solamente dopo, creandola allo stesso tempo. Dopo l'11 agosto 1973, chi era presente al *party* organizzato da Kool Herc⁶, avrà certamente ricordato la serata come un evento degno di nota ma non era consapevole di stare prendendo parte a una rivoluzione di tali proporzioni. Da quel giorno, infatti, le voci si sono sparse e l'hip-hop è dilagato. Questo ha spinto i suoi sostenitori a migliorarsi, a sviluppare le proprie tecniche e conoscenze per farsi un nome e per dare un contributo di cui ci si sarebbe ricordati. Così la figura del rapper, che fino ad allora aveva sempre e solo accompagnato il DJ, come Coke La Rock aveva fatto con Kool Herc,⁷ diventa autonoma e cresce. Tuttavia, così come alcuni pionieri del jazz, i primi dell'hip-hop non volevano essere registrati: non era questo il punto, l'hip-hop era un fenomeno strettamente riservato ai *party* di strada.⁸

Il primo singolo hip-hop mai registrato nella storia è *Rapper's Delight* della Sugarhill Gang e risale al 1979. La produttrice discografica Sylvia Robinson, fondatrice della *All Platinum Records*, verso la fine degli anni Settanta si trovò ad affrontare grandi problemi finanziari e cominciò a pregare perché un miracolo salvasse lei e la sua etichetta. Una notte, si recò all'ex *Harlem World*, night club dell'omonimo quartiere, per la festa di compleanno di una delle cugine e sentì per la prima volta un DJ *rappare*: Lovebug Stursky, che al microfono pronunciava qualcosa come “*well, the hip, the hop, the hippit, the hippit, the hip hip hop, and you don't stop*”.⁹ Ecco! Questo era il miracolo; lo voleva inciso. Sylvia si mise in contatto con il rapper di Harlem il giorno seguente per convincerlo a registrare da lei, ma egli rifiutò. Così, con l'aiuto del figlio, la produttrice cercò dei giovani in grado di *rappare* e in un solo giorno convinse tre ragazzi trovati per caso del New Jersey a registrare in studio il giorno seguente.¹⁰ Per i membri di questo “gruppo combinato”, registrare dietro a un vetro dentro una cabina era ancora del tutto inusuale e quindi, raccontano loro, le modalità adottate erano quelle delle feste. Il testo consiste infatti in una semplice presentazione dei membri del gruppo e del “piacere dei rapper”, il loro diletto, ovvero la musica hip-hop.

Bene; la comunità hip-hop odiava quella canzone. Tutti la amavano, era su ogni stazione radio, in ogni impianto, tutto il giorno; ma la comunità hip-hop la odiava, non

⁶Cfr. cap. 1, par. 5.1

⁷Ibidem

⁸Intervista a Bill Adlers, giornalista e critico dell'hip-hop e produttore discografico, e Kevin Powell, scrittore e attivista, in D. Wheeler, *Hip-Hop Evolution*, cit.

⁹La cantilena non ha un vero e proprio significato, ha piuttosto valore onomatopeico

¹⁰Intervista a Dan Charnas, in D. Wheeler, *Hip-Hop Evolution*, cit.

conteneva concetti. Al di là delle critiche da parte del *rapper* Grandmaster Caz, che accusa la Sugarhill Gang di aver plagiato i suoi precedenti testi mai registrati, il pensiero comune fra i sostenitori della cultura era “Beh, è questo il modo in cui la gente verrà a conoscere il genere che portiamo avanti da sette anni? Chi sono questi?”. Negli anni successivi, l'hip-hop esplose ma c'era un clima di forte astio tra i membri della comunità. A risollevare la situazione sono stati Grandmaster Flash e i Furious Five¹¹ nel 1983.

3.3 Il ruolo della pragmatica nell'evoluzione dell'hip-hop

L'intento dei paragrafi successivi sarà quello di dimostrare come la pragmatica si riveli utile per comprendere i testi delle canzoni hip-hop. Se è vero che questa cultura segue dei principi e dei modelli solidi, è altrettanto vero che, nonostante questo, le tematiche e le modalità di espressione dei testi rap cambiano molto in base all'epoca: gli esempi forniti saranno presi da canzoni di diverse “ere” e diverso stampo (*old-school rap*, *gangsta rap*, *Golden Age rap*, rap contemporaneo).

3.3.1 Anni Ottanta

Nel 1982 viene pubblicata *The Message*, una prima, cruda descrizione della realtà del ghetto che colpirà, grazie alla sua mancanza di mezzi termini, non solo coloro che vivevano ogni giorno la stessa situazione che la canzone descrive, ma anche dalle classi più agiate, che non avevano mai sentito una testimonianza così diretta sulle condizioni di vita del ghetto. Ciò che era più importante era la funzione di denuncia che aveva questo *messaggio*. Tuttavia dal testo emergono perlopiù semplici constatazioni; come si è detto è una descrizione. Ma si limita veramente a descrivere? La pragmatica spiega che non è così. Si parta prendendo in analisi i primi versi della canzone:

«*It's like a jungle sometimes
it makes me wonder how I keep from going under*»¹²

In apertura troviamo immediatamente il pronome personale “It”, vale a dire, una

¹¹ Gruppo composto Grandmaster Flash, uno dei primi e più importanti DJ hip-hop della storia, e da cinque rapper: Melle Mel, The Kidd Creole, Keith Cowboy, Mr. Ness/Scorpio e Rahiem.

¹² Grandmaster Flash and the Furious Five, *The message*, Dall'album *The message*, Sugarhill Records, 1982. “Sembra di stare in una giungla a volte e mi viene da chiedermi come io riesca a non farmi trascinare a fondo”, traduzione personale.

forma di deissi. La deissi, per ricordarlo, è quel fenomeno per cui un'espressione è interpretabile solo a partire dal contesto (e, nel caso di testi scritti, dal *cotesto*). Allora sarebbe lecito pensare che è imprudente iniziare un testo con un “riferimento”. Qual è il referente? Come lo si trova? Tuttavia, la conoscenza del contesto socio-culturale che caratterizzava il Bronx negli anni Ottanta permette facilmente di capire che il referente è proprio il contesto stesso. A confermare la validità dell'*implicatura* è la *predicazione* “è come una giungla”; grazie alla *competenza comunicativa*¹³ di cui ogni individuo è dotato, è possibile ricollegare la giungla al Bronx, perché i *tratti connotativi* delle due espressioni linguistiche fanno parte delle conoscenze condivise e l'ascoltatore, tramite una serie di inferenze, crea un'analogia perché ne riconosce alcuni in comune.

I due versi sopraccitati compongono l'introduzione della canzone e ci forniscono subito un *frame*¹⁴, una cornice, un modello di discorso in cui inserire il testo. Il brano in questione è stato composto con la consapevolezza di dover smuovere le coscienze e fermare il processo di massificazione che l'hip-hop stava subendo, rischiando di diventare una moda giovanile perdendo i suoi principi e i suoi valori originari. Come dice il titolo della canzone serviva un messaggio chiaro e comprensibile da tutti e Melle Mal,¹⁵ con poche parole pregnanti e un paragone di facile comprensione per ogni genere di ascoltatore, ha conferito a questa introduzione una forza enorme. L'uso di espressioni senza mezzi termini è riscontrabile subito nella prima strofa:

*«Broken glass everywhere
people pissin' on the street, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
got no money to move out i guess i got no choice»*¹⁶

Quello di Melle Mal nei primi tre versi è un chiaro atto di critica nei confronti dello scenario che vede e vive ogni giorno. Secondo la classifica di Austin si tratta di un atto verdittivo, un giudizio. Inoltre, il giudizio viene rafforzato dall'espressione “*you know*”, che presenta l'informazione come condivisa da tutti. E ancora, quello “*you*” è una forma di deissi fantasmatica, in quanto il parlante si rivolge a un referente fittizio, l'ascoltatore ipotetico della canzone, introducendolo nel campo indicale reale in cui si svolge l'enunciazione. Il

¹³ Cfr. cap. 2, par. 1.

¹⁴ C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., pp. 27-28.

¹⁵ Nonostante la canzone venga attribuita all'intero gruppo, l'unico a *rappare* o anche solo a parlare è Melle Mal.

¹⁶ Traduzione personale: “Vetri rotti ovunque, gente che piscia in strada, tanto, si sa, a loto non interessa. Non sopporto l'odore, non sopporto il rumore, non ho soldi per trasferirmi, mi sa che non ho scelta”.

quarto verso, invece, (*"I can't take the smell, can't take the noise, got no money to move out I guess I got no choice"*) è un atto espositivo, perché Melle Mal espone il suo punto di vista riguardo alla situazione appena descritta. Il *rapper* vorrebbe allontanarsi dall'ambiente infame in cui è inserito, ma non ha le possibilità economiche per farlo. Oltretutto, l'espressione *"i guess"* è in linguistica una struttura parentetica, un verbo *parentetico*, ovvero staccato, non integrato sintatticamente nella frase.¹⁷ Questi quattro versi, nella loro semplicità, esprimono il pensiero di migliaia di giovani dei ghetti statunitensi.

Dopo il 1983 il rap si trovò a un bivio: da una parte mantenne il carattere festaiolo delle radici e dall'altra assunse una piega più sociale con l'ingresso nella scena hip-hop di gruppi come i Public Enemy, conosciuti per i loro contenuti politici e di denuncia. Tuttavia, l'anno di svolta fu il 1988. Nonostante la spinta positiva dell'hip-hop, infatti, il crimine era in continua crescita assieme al traffico di droga e questo portava a un numero sempre più alto di vittime nei ghetti. In quell'anno vennero pubblicati i singoli *Colors* del rapper Ice-T e *Fuck tha Police*, "fanculo la polizia", degli NWA, acronimo che sta per *Niggaz With Attitude*, "negri con l'attitudine". Si trattava di brani rivoluzionari, tutta la comunità hip-hop ne rimase scioccata. Anche i pionieri, le vere "teste hip-hop"¹⁸ si chiedevano se fosse possibile incidere testi del genere senza essere arrestati. Cominciò a prendere piede il cosiddetto *gangsta rap*, o *reality rap*,¹⁹ chiamato così a causa della cruda rappresentazione della realtà quotidiana della strada:

«Yo Ease let's do this..

I am a nightmare walkin', psychopath talkin'

King of my jungle, just a gangster stalkin'

Livin' life like a firecracker, quick is my fuse

Then dead as a death pack; the colors I choose

red or blu, Cuz or Blood, it just doesn't matter

sucka die for your life when my shotgun scatters»²⁰

¹⁷ C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., p. 63

¹⁸ Dall'inglese *"hip-hop head"*, si riferisce a un individuo che incarna la cultura hip-hop, spesso coinvolto attivamente e affiatatamente in attività hip-hop. Una testa hip-hop, di solito, rimane nell'ambito del rap indipendente e non *mainstream* e ha una grande conoscenza in merito.

¹⁹ Da *gangster*, in cui si trova la radice "gang", e nell'ambito hip-hop ci si riferisce infatti ai membri delle gang o comunque a chi era un cosiddetto figlio della strada. *Reality* significa invece "realtà".

²⁰ Ice-T, *Colors, Colors soundtrack*, Warner Bros Records, 1988. Traduzione personale: "Bella Ease, facciamolo.. Sono un incubo che cammina, uno psicopatico che parla, re della mia giungla, semplicemente un *gangster* che ti sta alle calcagna. Vivo la vita come fossi un petardo, la mia miccia brucia in fretta, poi morto come un sacco mortuario, i colori li scelgo io, rosso o blu, *Crip* o *Blood*, non importa, pivello sei morto quando la mia arma spara" I *Crip* e i *Blood* erano famose *gang* di Los Angeles, città di provenienza di Ice-T.

Questi sono i primi sei versi di *Colors*. Partendo dall'analisi del cotesto, ovvero da un punto di vista che tenga conto dell'ordine della sequenza degli enunciati, la canzone parte con un *incipit*, o *starter*, che segnala che il parlante ha degli scopi interazionali (“*Yo Ease, let's do this*”).²¹ Allo stesso modo di un saluto, l'*incipit* è un atto comportativo, ovvero facente parte di quella classe di atti che riguardano gli atteggiamenti. I due versi iniziali si presentano come un atto verdetativo. Il *rapper* sta dando un giudizio su se stesso, presentandosi tramite determinati descrittori (“incubo” e “psicopatico”). Da un punto di vista semantico, ci si occuperebbe del significato di tali descrittori, di individuarne i referenti; ma i tratti semantici di “incubo” sono “attività psichica”, “spaventoso”, ma certamente non “umano”. Tuttavia, se si prende l'espressione nel suo contesto, si capisce che Ice-T intende dire che vede in se stesso le caratteristiche di un incubo, che ne condivide i tratti *connotativi*. Inoltre, è comune a tutti pensare all'incubo come un'attività notturna e probabilmente il cantante voleva implicare che lui vive la strada anche di notte, quando il ghetto “risorge” mettendo in mostra il suo lato oscuro. “Psicopatico” invece non è un termine che richiede grandi interpretazioni, anche se, ma non per forza, è plausibile che il *rapper* non soffrisse di un effettivo disturbo mentale diagnosticato da un esperto, ma piuttosto che si considerasse, ad esempio, facilmente irritabile e nervoso. Si potrebbe poi aprire un dibattito su quali sono i criteri per definire un individuo psicopatico ma non è questo il contesto (o meglio, cotesto) adeguato. Tornando al testo, per i sintagmi nominali “*king of my jungle*” e “*gangster stalkin*” (“re della mia giungla” e “gangster che ti sta alle calcagna”) vale lo stesso discorso applicato ai descrittori in precedenza. Da notare è l'uso di “*just*”, “semplicemente”, che può avere due interpretazioni: da una parte, c'è la possibilità che si tratti di ironia, mentre dall'altra, in caso contrario, suggerirebbe all'ascoltatore che essere seguito da un gangster nelle strade sia ordinaria amministrazione.

Arrivando ai versi successivi, troviamo ancora un atto verdetativo della stessa natura, nonostante la sua apparente forma di semplice constatazione: “vivo la vita come fossi un petardo, la mia miccia brucia in fretta”; la seconda proposizione è un'ulteriore allusione al suo carattere inquieto. Una buona parafrasi potrebbe essere “sono facilmente irascibile”. “Miccia” inoltre è quella che in linguistica è chiamata anafora *semantica*, o *associativa*, ovvero un'anafora il cui antecedente introduce il quadro di riferimento (*frame*) grazie al quale il referente stesso è rintracciabile (vale a dire, il termine “petardo” rende accessibile, ritrovabile, “miccia” nel modello di discorso). Proseguendo, si incontra “poi morto, come un sacco mortuario, i colori li scelgo io”. L'enunciato è ambiguo. “*Dead*”, “morto”, in

²¹ C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., p. 62.

italiano può essere tradotto al singolare e al plurale, al maschile e al femminile. Tuttavia è collegato deitticamente a un referente della proposizione successiva, “*colors*”, “colori”. Si parla in questo caso di *riattivazione* di un referente nel modello di discorso,²² un fenomeno che accade quando il parlante si vuole accertare che il referente a cui fa rimando sia accessibile alla memoria dell'ascoltatore, che in questo caso rende possibile l'interpretazione di “*dead*”. Ma cosa sono questi “colori che sceglie”? In questo bisogna ricorrere a quella che Grice chiamerebbe un'*implicatura conversazionale*, non convenzionale, vale a dire, che scaturisce da un contesto, valida solo grazie ai principi della pragmatica. I colori sono infatti per Ice-T una metafora per le *gang*, poiché ai tempi ogni *gang* aveva il proprio colore (felpe, magliette, cappellini). Dunque, considerati il cotesto e il contesto, una possibile parafrasi dell'enunciato potrebbe essere “poi (dopo che la “miccia” si è esaurita) la tua/vostra morte è tanto sicura, quanto è sicuro che un sacco mortuario contiene un morto”. Infine, gli ultimi due versi sono un avvertimento. “Rosso o blu, *Crip* o *Blood*, non importa, pivello sei morto quando la mai arma spara”. Questa volta, usando una deissi fantasmatica, l'autore si rivolge direttamente al suo interlocutore usando “*sucka*”, “pivello”, in funzione allocutiva, ovvero per richiamare l'attenzione. Per interpretare correttamente l'intero enunciato servono però delle conoscenze pragmatiche, che riguardino il contesto delle *gang* a Los Angeles, città natia di Ice-T, per sapere che i *Crib* (nel testo “*Cuz*”) e i *Blood* sono le due *gang* più famigerate della zona.

3.3.2 Anni Novanta

Negli anni Novanta il rap ha cominciato ad assumere una piega diversa. La comunità hip-hop stava iniziando ad accusare la frustrazione di non avere i propri meriti riconosciuti e, ancor peggio, il rap che stava dilagando sulle stazioni radio era il cosiddetto “*non-threatening rap*”, il “rap innocuo”; in termini pragmatici, il rap che non ledeva la *faccia sociale*²³ della società stessa. Questa fu la scintilla che accese nei rapper più fedeli al movimento, nelle *hip-hop heads*, un sentimento di rivalsa e uno spirito fortemente critico nei confronti della scena rap nel suo complesso e di certi *rapper* in particolare che disonoravano o svalutavano la cultura. Questi *rapper* si guadagnarono l'appellativo di *wack*, “scarso”, o “*fake*”, “finto”. Dunque, il rap degli anni Novanta è caratterizzato da questa divergenza, da questo conflitto.

²² C. Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, cit., pp. 31-33

²³ Cfr. cap. 2, par. 12

Il 1994 fu l'anno che vide la pubblicazione di un album considerato oggi incredibilmente sottovalutato dai cultori più *underground*²⁴ del genere: *World... Life*, del rapper O.C., da cui venne estratto un singolo di enorme rilievo chiamato *Time's up*, “tempo scaduto”.

*«You lack the minerals and vitamins, irons and the niacin
fuck who that I offend! Rappers sit back I'm 'bout to begin
'bout foul talk you squawk, never even walked the walk
More less destined to get tested, never been arrested
My album will manifest many things that I saw, did, or heard about
all told first hand, never word-of-mouth»*²⁵

Il primo verso inquadra subito il tema della canzone, tuttavia non è di immediata comprensione, bisogna infatti ricorrere alla pragmatica per poterlo interpretare adeguatamente. Si pensi alle espressioni utilizzate: O.C. canta “Ti mancano i minerali e le vitamine, il ferro e la niacina”. Ora; è logico pensare che il *rapper* non stia facendo una diagnosi dell'ipotetico “avversario” a cui si riferisce (ancora una volta, tramite una *deissi fantasmatica*), ma che piuttosto O.C. abbia riflettuto sulla funzione dei referenti utilizzati. Vitamine, minerali, ferro e niacina sono tutti elementi essenziali in un organismo. Dunque, considerato il contesto in cui il brano è stato scritto e la dimensione psicologica dell'autore, diventa intuibile che il *rapper* si riferisca alla mancanza di contenuti nelle canzoni dei suoi rivali. Nel capitolo precedente si è detto che gli atti linguistici indiretti, come questo, vengono spesso usati come strategie di mitigazione. Tuttavia, è chiaro che a O.C. non importi di non ledere la faccia sociale del suo ascoltatore, anzi, il suo intento è proprio questo. Il ricorso a atti linguistici indiretti di questo genere va inteso come il nuovo metodo dei *rapper* per dimostrare la loro abilità con il lessico e con la scrittura. Negli anni Novanta si entra in una dimensione più “velata”, più implicita. I testi sono comunque molto crudi e diretti, ma si comincia a cercare la complessità per dimostrare la propria bravura.

Il secondo verso comincia con un insulto (“*fuck who that I offend!*”). In quale classe degli atti linguistici va inserito un insulto? Le possibilità sono diverse in base al criterio

²⁴ Termine largamente utilizzato. Riferito al rap o a una canzone in particolare, *underground* è l'antonimo di *mainstream*.

²⁵ O.C., *Time's Up, World.. Life*, Wild Pitch Records, 1994. Traduzione personale: “Ti mancano i minerali e le vitamine, il ferro e la niacina, fanculo a quelli che offendo! Rapper, mettetevi comodi, sto per cominciare. Starnazzi col tuo linguaggio scurrile, ma non hai neanche mai percorso quella strada, sei destinato a esser testato, mai stato arrestato. Il mio album parlerà di molte cose che ho visto, fatto o di cui ho sentito parlare, tutte informazioni di prima mano, mai un passaparola.”

pragmatico-funzionale dell'insulto. L'atto di insultare è caratterizzato principalmente da una predicazione (quando il parlante formula un'opinione, un giudizio) o da un atteggiamento (quando il parlante esprime un sentimento, un'emozione negativa nei confronti del destinatario, che può essere rabbia, sdegno, disgusto...). Anche l'intenzione e l'effetto perlocutorio giocano un ruolo importante, infatti può anche capitare di insultare qualcuno senza volerlo o di sentirsi insultati nonostante l'intenzione dell'interlocutore fosse diversa. Nel primo caso si tratterebbe dunque di un atto verdetivo, mentre nel secondo di un atto comportativo o, per riprendere una classe dalla tassonomia di Searle, un espressivo.²⁶ Un atto espressivo è un atto che esprime uno stato d'animo (ringraziare, rammaricarsi), molto simile al comportativo di Austin, anche se quella di Austin è una classe riservata perlopiù agli atteggiamenti convenzionali. Perciò, in questo caso, un espressivo è ciò che si avvicina di più alla definizione dell'atto utilizzato in *Time's Up*, in quanto O.C. manifesta la sua rabbia, il suo disprezzo per l'avversario.

Dopodiché si incontra un *incipit*, un atto preparatorio, “Rapper, mettetevi comodi, sto per iniziare”, che annuncia l'inizio del discorso. Inoltre “mettetevi comodi” indica una posizione di superiorità assunta dal parlante, che vede il suo *target* di udienza come scolari che assistono ad una lezione, dove lui è il professore. Il *rapper* continua poi la sua critica cominciata al primo verso: “Blateri il tuo linguaggio scurrile, ma non hai neanche mai preso quella strada”. Ciò che intende tramite questo atto verdetivo è che i *rapper* solevano ricorrere a un linguaggio profano, descrivendo situazioni che non avevano neanche mai vissuto (“ma non hai neanche mai percorso quella strada”, intrapreso quel cammino, visto certe cose), solo per guadagnarsi più *street credibility*.²⁷ In più l'uso di “blaterare”, in inglese “*to squawk*”, che letteralmente significa starnazzare, allude ancora all'assenza di contenuto delle canzoni rap dell'epoca. Poi il *rapper* si accanisce: “destinato a esser testato”. Proferendo queste parole O.C. si impegna, in una certa misura, sulla realizzazione futura di un certo stato di cose, ovvero che l'ipotetico MC a cui fa riferimento verrà messo alla prova riguardo a quello che dice, dovendo dimostrare che è verità e non solo frutto della sua immaginazione; è una sorta di minaccia. Tuttavia, il risultato di questa ipotetica interrogazione è già scritto e ciò appare chiaro in “mai stato arrestato”, con cui si intende

²⁶ S. C. Trovato, *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, vol. 1 p. 71, reperibile al sito: https://www.academia.edu/7571765/Gli_insulti_alcuni_criteri_di_categorizzazione_In_S._C._Trovato._Studi_linguistici_in_memoria_di_Giovanni_Tropea._vol._I_pp._67-78_Alessandria_Edizioni_dell'Orso (Data di consultazione: 5/1/2017).

²⁷ Il concetto di *street credibility* (in italiano “credibilità di strada”, spesso abbreviato in *street cred*) si riferisce al rispetto acquisito grazie alla propria attitudine, grazie alla propria fama “di strada”. Si ricollega al concetto di *hip-hop head* e all'essere *real*, vero, ossia essere fedele alla cultura hip-hop e raccontare verità, senza fantasticare per cercare appunto di aumentare la propria *street cred*.

dire che tutto il “curriculum di strada” di questi *fake emcees*, finti *rapper*, è falso, inventato. Nonostante all'apparenza questo atto potrebbe essere considerato un commissivo, perché si impegna sulla realizzazione di uno stato futuro di cose, sarebbe più corretto classificarlo come verdetto, in quanto il vero senso della frase, il giudizio finale, è “ciò che dici è falso”. Infine, negli ultimi O.C. sposta il soggetto su se stesso, o meglio il suo album: “il mio album parlerà di molte cose che ho visto, fatto o di cui ho sentito parlare”. L'atto è un commissivo, perché O.C. si assume un impegno, quello di parlare di situazioni reali e realmente vissute in prima persona e rafforza la validità di questo suo impegno dicendo “tutte informazioni di prima mano, mai un passaparola”.

3.3.3 Anni Duemila

Dai brevi esempi appena proposti si nota come il rap venga principalmente impiegato come mezzo per criticare situazioni percepite come negative, a volte note soltanto a una certa tipologia di pubblico. Tuttavia, con l'espansione sempre più spinta del fenomeno, il rap ha cercato di coinvolgere un pubblico più ampio, toccando temi più ordinari. Nel 2000 il gruppo italiano Gente Guasta pubblica un album intitolato *Il quinto potere* (stilizzato *Qvinto potere*), le cui tematiche, come suggerisce il nome, sono in primo luogo la televisione e i mezzi di comunicazione di massa in generale. L'omonima canzone racchiude perfettamente i temi trattati nell'album.

*«Volti nuovi che promuovi e professionisti che bocci
ma mica li smuovi... ha-ha!
Si fa presto a godere dei vantaggi del sesto potere
ma il mezzo a cui resto fedele è la tele
la tela in cui resta la testa impigliata
ingoia la tua paranoia
invoglia la massa assatanata che mangia la foglia
strumentalizza la mente della gente; con una
intelligenza latente ti attende al varco
non si compra al parco perché è droga legale
ti credi immune al pattume invece sei vegetale
ti inaffia di Blob, ti fertilizza con spot non-stop
ti attizza di giorno con quiz a premi soft-porno»²⁸*

²⁸ Gente Guasta, *Il quinto potere*, dall'album *Il quinto potere*, Royalty Records/Gente Guasta (ristampa a cura di Records/Saifam/Vibrarecords), 2001

La prima strofa è cantata dal rapper Esa. In apertura si trova una deissi fantasmatica con cui il *rapper* si rivolge a un “tu”; il parlante crea con l'immaginazione un contesto diverso da quello in cui effettivamente avviene l'atto comunicativo. Cosa intende qua Esa con “Volti nuovi che promuovi e professionisti che bocci, ma mica li smuovi”? L'interlocutore è identificabile nella televisione, o più probabilmente in chi vi sta dietro, ai direttori. L'inferenza deriva dal titolo del brano, che fornisce spesso un primo indizio per la comprensione delle canzoni, non solo rap. Inoltre si sa che la televisione è uno strumento di qualunque tipo di propaganda, di “promozione”, in senso più ampio, e il verbo “promuovi” è stato scelto appositamente perché funge da indicatore di rimando al referente testuale “tele”. Quello che intende dire l'autore è che nonostante la televisione continui a sponsorizzare i nuovi talenti “spazzatura” (gli stessi elementi contro cui si accaniva O.C. nel 1994), lui e “i professionisti”, le *teste hip-hop*, non si lasciano intimorire e contrattaccano, sbeffeggiando il *quinto potere*, la televisione, e chi vi sta a capo. L'atto è dunque un'accusa, un verdetto. Questi due versi iniziali erano in realtà parte dell'introduzione. Il testo della strofa parte da qui. È interessante notare come l'inizio della strofa si presenti non come un giudizio, ma come una verità comune a tutti. Dicendo infatti “si fa presto a godere dei vantaggi del sesto potere”,²⁹ si esprime un giudizio, ma viene percepito dall'ascoltatore come un giudizio oggettivo e non soggettivo. Solitamente questa è una tecnica di *deresponsabilizzazione*, vale a dire, uno spostamento dell'origine deittica verso un campo indicale diverso, una rinuncia al ruolo di reale enunciatore. In questo caso Esa invece fa dell'ironia e si ricollega alla prima traccia dello stesso disco in cui si scaglia contro chi scarica illegalmente gli album da internet (il sesto potere) senza dare un contributo all'artista. Allo stesso tempo si prende gioco di chi, nonostante le infinite possibilità offerte dal web, è talmente assuefatto dalla televisione da non riuscire a staccarvisi. Dopodiché si assiste a uno spostamento dell'origine deittica su un “io” (“ma il mezzo a cui *resto* fedele è la tele”), ma si tratta per l'ennesima volta di una deissi fantasmatica, in quanto l’“io” a cui si fa riferimento è l’“io ascoltatore”, non l’“io parlante”; Esa in questo momento sta parlando per conto di ogni singolo individuo della società. Superato il quarto verso, si incontra “la tela in cui resta la testa impigliata”. Tramite la scelta di un sintagma nominale e il descrittore “tela” con rimando anaforico all'antecedente “tele” viene compiuta una *predicazione*. Tutta la parte successiva del testo è presentata come una serie di informazioni. A volte saranno possibili duplici interpretazioni. Ad

²⁹ Se il quinto potere è la televisione, il sesto potere è il web, internet.

esempio, l'affermazione “(la tele) ingoia la tua paranoia”, analizzata dal punto di vista dell'illocuzione, può essere un'accusa di debolezza nei confronti di chi non riflette su se stesso e i propri problemi per migliorarsi, preferendo rifugiarsi dietro alle frivolezze dello schermo; quindi un verdetto. Tuttavia, potrebbe anche solo trattarsi di una sorta di monito, di avvertimento, e sarebbe quindi un atto esercitativo. Da notare che si riprende il “tu” fantasmatico, che da ora verrà mantenuto fino alla fine della strofa. Successivamente la critica/l'avvertimento si sposta sul pubblico più giovane (Esa aveva 28 anni quando il brano è stato composto): “invoglia la massa assatanata che mangia la foglia”. La “massa assatanata” va intesa come i ragazzini, se si considerano le accezioni “scalmanato” o “sessualmente eccitato” del termine “assatanato”, la cosiddetta gioventù bruciata che fa massiccio utilizzo di marijuana, la “mangia”, e il cui atteggiamento viene disapprovato dal *rapper*; non tanto per l'uso della sostanza, bensì per l'indole inerte. Andando avanti si trova “Strumentalizza la mente della gente, con una intelligenza latente ti attende al varco”. In questi versi, si cerca di mettere in guardia l'ascoltatore contro le conseguenze che derivano da un attaccamento eccessivo alla televisione. Si tratta di un avvertimento, quindi un esercitativo; avvertimento rafforzato dalla presentazione delle conseguenze a cui si va incontro e dall'utilizzo di “latente” in accostamento a “intelligenza”, che fa intuire che la forza di questo strumento è una forza subdola. Viene infatti poi definito come una droga: “Non si compra al parco perché è droga legale”. Questo non è solamente un atto verdetto, ma un doppio atto verdetto, infatti l'illocuzione va in due direzioni differenti. Da una parte, viene espresso un giudizio nei confronti della televisione, dall'altra è una critica e un'accusa al sistema che, mentre porta avanti campagne volte a contrastare le droghe a favore della salute, offre un servizio nocivo all'intera popolazione. Nel verso successivo, che vede un altro verdetto, troviamo un incapsulatore che racchiude in sé ogni predica fatta finora sull'oggetto della canzone: “ti credi immune al *pattume* invece sei vegetale”. In quello appena visto e negli ultimi due versi, si ritrova la deissi fantasmatica: “ti inaffia di *Blob*, ti fertilizza con spot non-stop, ti attizza di giorno con quiz a premi *soft porno*”. Qua Esa sfrutta principi semantici agganciandosi al termine “vegetale”, utilizzato nel verso precedente ai due appena citati, e nell'usare “ti inaffia” e “ti fertilizza” riesce indirettamente ad attribuire all'ascoltatore l'appellativo di “vegetale” una seconda e una terza volta, rendendo anche questi ultimi atti verdetto. Il *rapper* qui sbeffeggia di nuovo l'ascoltatore, accusandolo di avere ricevuto una formazione di stampo prettamente mediatico. Nell'ultimo verso un'esplicita critica va anche ai messaggi sessisti che intasano gli schermi. Per concludere, bisogna ricordare che se si può individuare il referente di

“*Blob*” è solo grazie alla competenza metapragmatica di cui parla Paul Grice.³⁰

3.3.4 Dal 2010 ad oggi

Il testo che sta per essere analizzato risale in realtà al 2008, ma il brano e l'intero album erano del tutto rivoluzionari per i tempi che correvano. Si tratta di *Te-le-co-man-do*, contenuto nell'album *Anni senza fine*, pubblicato il 28 luglio 2008. La canzone consiste in un dialogo fra Mistaman, l'autore, e il suo televisore.

«Click. Okay, l'ho fatto. Ti ho riaccesa [M]

Bella Mista! Heeey, mi hai fatto una sorpresa! [TV]

È da un po' che non mi guardi, non mi accendi da una vita [TV]

Sì, guardo il TG e poi ti spegni quindi zitta» [M]³¹

Quello che viene proposto qui è a tutti gli effetti un dialogo, un perfetto modello di conversazione reale. Prima di iniziare l'analisi però, preme introdurre il concetto di *footing* del sociologo Erving Goffman. Brevemente, Goffman distingue nell'interazione sociale tre ruoli di partecipazione: animatore, autore e protagonista. *L'animatore* è la persona fisica che pronuncia una sequenza di parole (atto locutorio) a un dato momento. Colui che è all'origine delle credenze e dei sentimenti (atto illocutorio) è *l'autore*. Infine, il *protagonista* è la persona (o gruppo di potere, come l'hip-hop) il cui punto di vista è espresso nel momento dell'enunciato e attraverso di essa.³²

Nel brano *Te-le-co-man-do*, ad esempio, Mistaman svolge il ruolo di animatore e di autore, mentre il protagonista si sposta in continuazione da Mistaman alla televisione.

Click. Okay, l'ho fatto. Ti ho riaccesa [M]

La canzone inizia con un'espressione onomatopeica, che non è ancora propriamente parte del dialogo. Segnala un cambiamento di stato di un oggetto elettronico. Conoscendo il titolo della canzone, quel “click” disegna nella mente di chi ascolta l'interlocutore dell'autore, ovvero la televisione. Il dialogo vero e proprio si apre con un mezzo linguistico chiamato *marker*, indicatore. Quell’“Okay” all'inizio di turno è importante, perché indica che l'azione che sta per essere eseguita è frutto di una scelta abbastanza sofferta e “l'ho

³⁰ Cfr. cap. 2, par. 1

³¹ Mistaman, *Te-le-co-man-do*, dall'album *Anni senza fine*, Unlimited Struggle Music, 2008

³² C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., pp. 116-117

fatto” va a rafforzare il *marker*. Che cos'è “l'ho fatto”? È una lamentela. Austin lo classificherebbe probabilmente come un atto espositivo, perché esprime in una certa misura un modo di vedere, ma in questo caso si rivela più adatta la classe di Searle degli *espressivi*, che esprimono uno stato d'animo. “Ti ho riaccesa”, rivolto direttamente all'interlocutore, è un'ulteriore lamentela che rafforza in misura ancora maggiore il livello illocutorio dell'enunciato di Mistaman.

Bella Mista! Heeey, mi hai fatto una sorpresa! [TV]

La risposta parte con un atto comportativo, un saluto. Oltretutto “Mista” è un abbreviativo che indica intimità e vicinanza nei confronti dell'interlocutore, cosa che non si può riscontrare invece nelle parole di Mistaman. Anche “heeey” è un saluto, ma dall'allungamento nella pronuncia della parola si può intuire che non è solo un saluto, ma un saluto felice. In realtà, questo è intuibile solo grazie all'implicatura che deriva dall'abbreviazione usata in precedenza e dalla prosodia. Infatti, un “hey” pronunciato allo stesso modo ma con un tono diverso potrebbe indicare tristezza, noia. Sul piano dell'illocuzione, “mi hai fatto una sorpresa!” potrebbe essere parafrasato come “mi hai fatto proprio felice!” ma, allo stesso tempo, come “non mi accendevi da tanto tempo”. L'atto si avvicina sia a un espressivo, nel primo caso, sia a un verditivo, perché esprime un giudizio, nel secondo.

È da un po' che non mi guardi, non mi accendi da una vita [TV]

Considerato questo enunciato, l'interpretazione più probabile di quello precedente è la seconda, poiché in questo caso si tratta di un'accusa. Se questa ipotesi è valida, allora dal punto di vista del cotesto, ovvero del testo osservato in prospettiva anaforica e cataforica (di ciò che viene prima e dopo), questa è una ripetizione. Dal punto di vista del contesto, o pragmatico, è un altro verditivo.

Sì, guardo il TG e poi ti spegni quindi zitta [M]

Se si osserva l'enunciato nel suo complesso, è probabile che lo si interpreti più come un “*Certo, ma*” è perché non hai niente di meglio da offrire del TG”. È dunque un atto verditivo. Mistaman comincia a inscenare un litigio.

Il testo continua:

Non ti prendere male, decidi tu il canale! [TV]

Sei più il tipo da campagna elettorale? C'è una tribuna elettorale! [TV]

Lascia stare che poi mi deprimi, è la versione per cretini di quel che ho letto sul giornale [M]

Da un punto di vista cotestuale, “Non ti prendere male, decidi tu il canale” sono atti preparatori, che preparano altri atti. L'atto principale è il verso successivo e in un certo senso anche la domanda “Sei più il tipo da campagna elettorale?” è un atto preparatorio a “C'è una tribuna elettorale!”. Una buona parafrasi della domanda potrebbe essere “Se vuoi..”, quindi è un consiglio, un'indicazione direzionale, allo stesso modo di “C'è una tribuna elettorale”. Nel complesso quindi è un atto esercitivo, poiché ha l'intento di esercitare un'influenza. La risposta di Mistaman esordisce con “Lascia stare che poi mi deprimi”. È una richiesta di non cambiare canale. Per usare la classificazione di Searle, qui più adatta, questo è un atto direttivo, ossia che richiede impegno all'interlocutore su uno stato di cose; in questo caso sulla non-esecuzione di uno stato di cose. Infine, “è la versione per cretini di quel che ho letto sul giornale” è un chiaro atto di giudizio, verdittivo, nei confronti del telegiornale.

Conclusioni

Nel corso di questi tre capitoli si è illustrata la storia dell'hip-hop, un movimento ampio, sorto dalle fatiche di decine, centinaia e poi migliaia di ragazzi, in risposta all'ignoranza, alla massificazione, all'assenza di modelli, alla repressione della libertà di espressione, al razzismo, alla segregazione. Si è parlato di una cultura, della sua forza, della sua funzione sociale e dei valori ferrei che sono riusciti a unire etnie, ceti sociali, generazioni, paesi e continenti. Si è parlato di insegnamento, sapienza, condivisione, di un appiglio, conferme, autonomia, indipendenza, rabbia, odio e amore. "*It's bigger than hip-hop*", cita Dead Prez.¹ Non è solo hip-hop, è molto di più. È il centro gravitazionale dei valori a cui intere generazioni senza alcun riferimento si agganciano.

Ciò che emerge da tali riflessioni è l'incontrastabile forza dirompente di questo movimento. Si tratta forse di uno dei metodi di comunicazione più potenti e diretti di sempre. Questo inizialmente era evidente solo a chi frequentava l'ambiente, ma col tempo ha iniziato a farsi chiaro a tutti. Ovviamente, il quinto, il sesto potere e i grandi poteri in generale non si sarebbero mai potuti lasciare scappare un'occasione del genere, come d'altronde fece Sylvia Robinson con la Sugarhill Gang. Facendo leva da una parte sul successo che riscuoteva il fenomeno e dall'altra sulla fragilità economico-sociale che spesso caratterizzava chi si interessava all'hip-hop nei primi anni Duemila, e che dunque difficilmente avrebbe rifiutato un contratto discografico, le case discografiche e la televisione cominciarono a trasformare l'hip-hop in un fenomeno dai fini unicamente commerciali. I beat hip-hop cominciarono a essere utilizzati nelle pubblicità, le prime *tag* cominciarono ad apparire sui capi d'abbigliamento e arrivarono i primi *brand* di vestiario hip-hop, creste preconfezionate per un punk, in sostanza.

Dal 2010 ad oggi, a livello musicale, l'hip-hop ha subito ulteriori cambiamenti, ancor più netti, dando vita a nuovi sottogeneri di diversa natura. Per quanto riguarda l'hip-hop, inteso invece come cultura, per coloro che ne conoscono la storia e che ne sono appassionati, nulla è mai cambiato; le ideologie e lo spirito sono rimasti invariati. Il problema sta nel fatto che, come viene detto in apertura al primo capitolo, l'hip-hop viene spesso confuso con il rap e, si potrebbe aggiungere, il rap viene spesso confuso con una sorta di nuova ondata di musica pop rimata per *teenager*. Ma perché accade questo? Perché, al contrario di ogni aspettativa, il rap è entrato nelle *conoscenze condivise*, una delle tre componenti che formano la definizione di contesto in pragmatica linguistica. Tuttavia, ciò

¹ Dead Prez, *It's bigger than hip-hop*, dall'album *Let's get free*, Loud Records/Columbia Records, 2000

è avvenuto in maniera distorta, ovvero impropria secondo le caratteristiche del movimento stesso, secondo le sue *regole costitutive*, che, per riprendere un termine di John Searle, sono regole senza le quali un'attività non potrebbe, appunto, esistere.² Ebbene l'hip-hop esiste, nonostante alcuni sostengano il contrario. Esiste ancora e non morirà mai. Bisogna solo saperlo distinguere.

Le ricerche svolte dimostrano come la pragmatica sia utile per comprendere le ragioni di un così grande successo. Le analisi dei testi sviluppate in questa dissertazione mettono in luce i punti di forza della comunicazione tipica dell'hip-hop: l'assenza di mezzi termini e la sincerità, la franchezza nella trattazione di temi sociali molto sentiti.

² C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, cit., p. 46

Bibliografia

- Andorno C., *Che cos'è la pragmatica linguistica*, Carocci editore, Roma, 2005.
- Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, 1962.
- Bühler K., *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Fischer, Jena 1934 (trad. it. *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, Armando, Roma 1983).
- Brown P., Levinson S. C., *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, Londra, 1987.
- Caffi C., *Pragmatica. Sei lezioni*, Carocci editore, Roma, 2009.
- Castleman C., *Getting up. Subway Graffiti in New York*, The MIT Press, Cambridge, 1984.
- Charry E. S., *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*, Indiana University Press, Bloomington, 2012.
- Fant D., *Pedagogia hip-hop*, Carocci editore, Roma, 2015.
- Fonzi A., *Manuale di psicologia dello sviluppo*, Giunti editore, Firenze/Milano 2001.
- Givón T., *Mind, Code and Context. Essays in Pragmatics*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, 1971
- Grice H. P., *Studies in the Way of Words*, Harvard Press University, Cambridge, 1991.
- Keyes C. L., *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 2004.
- Kripke S., *Naming and Necessity*, in G. Harman, D. Davidson (eds.), *Semantic of Natural Language*, Reidel, Dodrecht/Boston, 1972.
- Lala L., *L'incapsulatore anaforico «cosa» nell'orale e nello scritto*, in Ferrari A./De Cesare A. (eds.), *Il parlato nella scrittura italiana odierna. Riflessioni in prospettiva testuale*, Lang, Bern, 2010
- Levinson S. P., *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- Morris C. W., *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago, (trad. it. a cura di F. Rossi Landi, *Lineamenti di una teoria dei segni*, Paravia, Torino 1970).
- Opashl C. P., *Dance To My Ministry: Exploring Hip-Hop Spirituality*, Vandenhoeck & Ruprecht, Oslo, 2016.
- J. Searle, *Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969 (trad. it., *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976).
- M. Servilio, M. Falco, *Esercizi filosofici*, “Rivista online del Dipartimento di Studi Umanistici”, vol. VI (2011), 1, Università degli Studi di Trieste.

Sornicola R., Svoboda A., *Il campo di tensione. La sintassi della scuola di Praga*, Liguori, Napoli, 1991.

Trovato S. C., *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, Vol. I, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.

U.net, *Renegades of Funk*, Agenzia X, Fano, 2008.

Sitografia

<https://prezi.com/>

<http://www.etymonline.com/>

<https://www.netflix.com/>

<https://www.theguardian.com/>

<https://www.treccani.it>

<https://www2.units.it/eserfilo/>

Iconografia

<http://paradoxany.tumblr.com/>

<http://www.darsmagazine.it/>

Videografia

Wheeler D., *Hip-Hop Evolution*, Netflix, 2016

Brani musicali

Esa, *Kool Herc, Renegades of Funk*, Agenzia X, 2012.

Gente Guasta, *Il quinto potere, Il quinto potere*, Royalty Records/Gente Guasta, 2000.

Grandmaster Flash and the Furious Five, *The message, The message*, Sugarhill Records, 1982.

Ice-T, *Colors, Colors soundtrack*, Warner Bros Records, 1988.

Kaos, *Il codice, Fastidio*, Zeros3ss Records, 1996.

Mistaman, *Te-le-co-man-do, Anni senza fine*, Unlimited Struggle Music, 2008.

O.C., *Time's Up, World.. Life*, Wild Pitch Records, 1994.

Dizionari consultati

Longman Dictionary of Contemporary English Online, www.ldoceonline.com

Vocabolario Treccani Online, www.treccani.it

Oxford English Dictionary Online, www.oed.com

Leo Wörterbuch Online, dict.leo.org

Dizionario di Tedesco Online, dizionari.corriere.it/dizionario_tedesco/

Summary

The main theme of my work is hip-hop, to which i am going to apply the principles of linguistic pragmatics.

Hip-hop is an urban culture born around the Seventies of last century, in the meantime with the phenomenon of racial segregation in the United States. Its birthplace is the Bronx, New York, and its globally acknowledged father is DJ Kool Herc, who gave the most significant block party in 1973 and got everything started, paving the way for a new wave of art and ideologies. This movement holds four elements (five, for some): rap, break-dancing, DJ-ing, graffiti (and knowledge). Developed in an inhospitable context, hip-hop found its strenght in those initially unauthorized parties taking place in the blocks of the Bronx, that leded to the famous motto of hip-hop "*Peace, Unity, Love and Having Fun*".

Hip-hop is one of the most revolutionary and critical sociocultural phenomenon of the last decades of the last century, since it gave the opportunity to an uneducated and uninformed youth to learn about a world those kids and boys were no familiar with and it fostered a heart-felt faith in change, by sharing the ideas of almost an entire race. This was possible most of all due to rap music and its social function, that allowed this culture to rapidly spread all over the country through the lively, powerful block parties, together with its firm beliefs. What hip-hop aims to is therefore the spread of a message and of an attitude towards life. The principles of hip-hop, contained in the above-mentioned motto, are no sufficient to describe what this culture really conveys. Despite it is often thought as a rebellious movement against the abuse of power on part of the executive suite, censorship and inequality (and it is), the lyrics of the songs, the graffiti, scratching a record and dancing on it can all express so many diverse feelings: anger, joy, dissatisfaction, love.. No matter what the message or the attitude is, because that depends on the promulgator. Everyone has a different thinking that makes the content of his words personal and unique. And this, of course, will produce a different effect on the listener. In a nutshell, this is the area of expertise of pragmatics.

Pragmatics is a subfield of linguistics and its subject matter of research is the language, analyzed according to its manners of use and its function as means of translation of the human activity. Philosopher Ludwig Wittgestein claims that it is inappropriate to think about the pragmatics as a separte degree of the language, but rather as a competence of the use of the language regarding every single level (phonological, morphological, semantic, lexical) of the *code* (the language) itself. It is not easy to precisely frame this

science, since it was given so many different definitions. In short, pragmatics is the study of the relation between signs and the way we use them, between words and the users of the code. Levinson defines it as the study of the relations between language and context, too and, according to Hymes, it is the science of *communicative competence*, that is the ability of the users of a language to use it in an efficient and appropriate way according to the different contexts and situations for the diverse communicative needs.

The points of contact with hip-hop are to be looked for in the various notions pragmatics provides. Especially, i want to focus on the concepts of: the connotative function of referents, the information structure of an utterance and its focus, Austin's and Searle's speech act theory, inferences and Grice's maxims and cooperative principle.

The goal of this thesis is to demonstrate the influence hip-hop has on our society and the performativity of the hip-hop language and the rap music.

Zusammenfassung

Das Grundthema der Arbeit ist der Hip-Hop, an den ich die Prinzipien der sprachwissenschaftlichen Pragmatik anwenden werde.

Hip-hop stellt eine Straßenkultur dar, die gegen die siebziger Jahre letzten Jahrhunderts entstand, nach dem und gleichzeitig zum Phänomen der Rassentrennung in Amerika. Sein Geburtsort ist der Bronx, New York, und sein weltweit anerkannter Vater ist DJ Kool Herc, der die bedeutendste Block Party 1973 gab, indem er alles ins Laufen brachte und einer neuen Welle von Kunst und Ideologien den Weg bahnte. Die Bewegung enthält 4 Elemente (5, der Meinung einiger nach): Rap, DJ-ing, Graffiti und Breakdance (und Wissen). Da er in einem feindseligen Zusammenhang entstand, fand Hip-Hop seine Macht in den anfänglich unerlaubten Block Partys, die zum berühmten Motto des Hip-Hops *"Frieden, Einheitlichkeit, Liebe und Spaß haben"* führten.

Der Hip-Hop war ein der revolutionärsten und entscheidendsten Phänomene der letzten Jahren des letzten Jahrhunderts, weil er einer ungebildeten und uninformierten Jugend die Möglichkeit gab, eine Welt kennenzulernen, die diese Jugendlichen und Kinder nicht kannten und er schürte ein tiefempfundenes Vertrauen in die Wende, indem er die Ideen fast einer ganzen Rasse teilte. Möglich war dies meistens dank der Rapmusik und ihrer sozialen Funktion, die es dieser Kultur ermöglichte, sich schnell im ganzen Land durch die lebhaften, kräftigen Block Partys zusammen mit ihren festen Überzeugungen auszubreiten.

Hip-Hops Ziel ist es demnach, eine Botschaft und eine Einstellung in Richtung des Lebens zu verbreiten. Die im Oben erwähnten Motto enthaltenen Grundlagen des Hip-Hops reichen nicht aus, um zu beschreiben, was diese Kultur echt überbringt. Obwohl er für eine rebellische Bewegung gegen den Machtmissbrauch seitens der Chefetage, die Zensur und die Ungleichheit gehalten wird (und das stimmt), können die Texte der Lieder, die Graffiti, das Scratching einer Schallplatte und das dazu Tanzen so viele verschiedene Empfindungen ausdrücken: Ärger, Glück, Unzufriedenheit, Liebe.. Ganz gleich, welche die Botschaft oder die Attitüde ist, weil das vom Sprecher abhängig ist. Jeder hat ein verschiedene Denken, das den Inhalt seiner Wörter persönlich und einzigartig macht. Und verschiedene Intentionen werden sicherlich unterschiedliche Effekte verursachen. In knappster Form, das ist das Fachgebiet der Pragmatik.

Pragmatik ist ein Teilfeld der Linguistik und ihr Bereich ist die Sprache, die gemäß ihrer Verwendungsart und ihrer Aufgabe als Mittel der Übersetzung der menschliche

Aktivität analysiert wird. Obwohl manche die pragmatische Ebene von der linguistischen Ebene unterscheiden, ist es laut dem Philosophen Ludwig Wittgenstein unangebracht, die Pragmatik als eine getrennte Stufe der Sprache zu betrachten, sondern sie sollte als eine Kompetenz der sprachlichen Verwendung, die jedes einzelne Niveau der *Kode* (Sprache) betrifft (phonologisch, morphologisch, semantisch und lexikal) betrachtet werden. Es ist nicht einfach, diese Wissenschaft exakt einzuordnen, da ihr so viele unterschiedliche Bezeichnungen gegeben wurde. Kurzum, ist Pragmatik die Studie der Beziehungen zwischen den Zeichen und deren Verwendung unsererseits, zwischen Wörtern und Anwendern der Kode. Levinson bezeichnet sie auch als die Studie der Beziehungen zwischen Sprache und Kontext; Hymes Meinung nach ist sie die Wissenschaft der sprachlichen Kompetenz, das heißt die Fähigkeit der Anwender der Sprache, sie erfolgreich und auf treffsichere Weise zu verwenden, je nach den unterschiedlichen Kontexten und Lagen und verschiedenen kommunikativen Bedürfnissen.

Anknüpfungspunkte mit Hip-Hop sind in der vielfältigen Sprachkenntnisse zu suchen, die die Pragmatik erteilt. Insbesondere, will ich mich auf folgende Begriffe konzentrieren: Die konnotative Funktionen der Referenten (auch Denotaten), die Informationsstruktur einer Äußerung und ihr Fokus, Austins und Searles Sprechakttheorien, die Inferenzen und Grices Konversationsmaximen und Kooperationsprinzip.

In meiner Arbeit will ich zeigen, wie die Pragmatik und der Hip-Hop verbunden sind und die Prinzipien der Konversationsanalyse an verschiedenartigen Hip-Hop Kontexten anwenden.

Der Zweck dieser Diplomarbeit ist, den Einfluss darzulegen, den Hip-Hop auf unsere Gesellschaft hat und die Performativität der Redeweise und der Sprache des Hip-Hops und der Rapmusik hervorzuheben.